استوحت لوحاتها من الطبيعة وآمنت بالمدرسة الرمزية الحسية

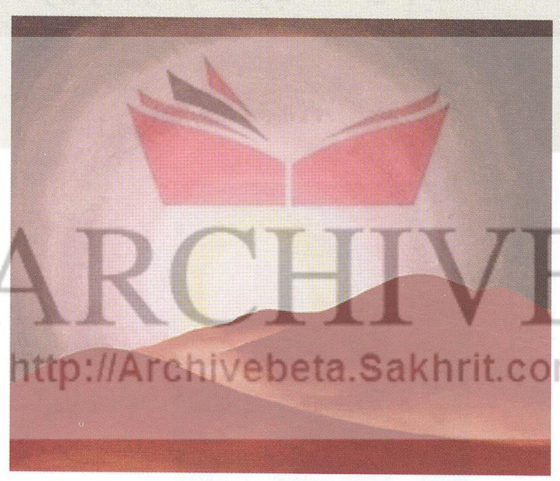


ملصق فيلم جورجيا أوكيف عام 009

جورجيا أوكيف ... «زهرة برية» أمريكية

«لم تكن أوكيف فنانة ذات موهبة رائعة فحسب، بل سيدة أمريكية قوية الإرادة تمتعت بشخصية فريدة وسمات عقلية مميزة؛ إذ تركت لنا مآثر خالدة لم تتبد من خلال لوحاتها فحسب، وإنما من خلال المنحى الذي اتخذته لحياتها أيضا». لم أجد خيرا من تلك الكلمات لأستهل بها مقالي هذا... وهي كلمات وردت على لسان «لوري ليزلي» مؤلف كتاب «صورة فنانة» "Portrait of an Artist" والذي يعرض لحياة الفنانة التشكيلية «جورجيا أوكيف» وسيرتها.

د. سمر مرسي
أكاديمية - مصر



لوحة بحيرة جورج وتلال حمراء عام 1927

كان مولد أوكيف في فترة تعج بالأحداث.... ففيها تم الفراغ من بناء أطول جسر معلق يصل ما بين مدينتي «مانهاتن» و«بروكلين»، كذا فقد كانت الحكومة الأمريكية في ظل ولاية الرئيس كليفلاند تسعى جاهدة، آنذاك، إلى فرض بعض سيطرة على الاحتكارات الرأسمالية في البلاد، وكذا فرض شيء من الانضباط على مصانع استشرى بها الجور والإجحاف؛ إذ عمد فيها الرأسماليون إلى اضطهاد العمال المهاجرين.. الأمر الذي دفعهم إلى اللجوء إلى العنف وتنظيم الإضرابات. وفي الجانب الغربي من الولايات المتحدة كانت آخر الحروب الهندية - الأمريكية على شفا الاندلاع ما بين الهنود الحمر والقوات الفدرالية. أما مزرعة «صن براري» بولاية ويسكونسن... تلك المزرعة التي شهدت مولد أوكيف، فلم يصل إليها من ذلك الصخب سوى أصداء شأنها في ذلك شأن غيرها من المناطق الريفية التي يغشاها طقس سرمدي يعزف ألحانه على إيقاعات الطبيعة.

في الخامس عشر من نوفمبر من العام 1887 ولدت أوكيف وكان ترتيبها الثاني بين سبعة أبناء وبنات لفرانسيس أوكيف وإيدا توتو وكان جداها لأبيها بيرس أوكيف وكاثرين ماري يتحدران من أصول أيرلندية وهما اللذان هاجرا إلى الولايات المتحدة حين منيت تجارتهما بالخسارة. أما جدها لأمها جورج توتو فيتحدر من أصول هنغارية وقد فر إلى الولايات المتحدة بحثا عن الحرية وهناك تزوج من «إيزابيلا» المتحدرة من أصول هولندية.

أما الأم فلكم كانت تحلو لها القراءة لأطفالها في الأماسي وأصائل الآحاد.... «كانت أمي مولعة بالكتب حتى إنها كادت لتضفي على شخوصها مسحة من حياة».... كلمات لطالما رددتها أوكيف حين الحديث عن والدتها؛ إذ كانت تعشق الاستماع لها وهي تقرأ بصوتها الجميل المناسب ذي النغمات الدافئة العذبة؛ بيد أن أوكيف لم تكن محط أنظار العائلة ومحل اهتمامها بل كان بالغ الاهتمام منصبا على أخيها فرانسيس ولم يكن ذلك ليضيرها في شيء فقد كانت على ثقة تامة بأنها خير من أخيها، كذلك لم تكن تلهو مع أخواتها؛ إذ كانت تكبرهن بأعوام وأعوام لذا فقد جنحت للعب وحدها في سن مبكرة وقد أفادت أوكيف من كونها خارج بؤرة اهتمام العائلة أيما إفادة إذ كان من اليسير عليها التملص من قواعد صارمة فرضتها جدتها حيث كانت الفتاة تفعل ما يحلو لها فيما بدت دوما بمظهر مثالي استحسنته العائلة. وكثيرا ما كانت أوكيف تستعذب الخلوة بنفسها حتى إنها ابتدعت عالما خاصا بها وهي تلهو تحت أشجار التفاح في مزرعة أبيها وحاكت لنفسها أسرة جديدة من نسج خيالها أفرادها عرائس ألبستهم ثيابا مما خاطت أيديها.

لقد نمت أوكيف وترعرعت في ظل تلك البيئة الريفية الساحرة وراقبت تعاقب فصول العام وما صاحبها من تغيرات مناخية ما أثمر تفتحا لحواس الطفلة ونماء لقدراتها الإبداعية... فها هي تعلم أن المعادن تلتصق بأصابعها حينما يكون البرد قارسا وتشعر بملمس بتلات الأزهار المخملي الساحر.....ها هي تشنف أذنيها بألحان الطيور العذبة وتسر ناظريها برؤية الأزهار البرية ذوات الألوان البديعة وهي تكسو السهول حينما يذوب الجليد كل عام. ولم تبارح ذاكرتها قط تلك التربة الخصيبة الرطبة ذات اللون الداكن تقلبها فؤوس الفلاحين. فيا له من أثر عميق...ذاك الذي خلفته تلك الطبيعة الريفية في قلب جورجيا أوكيف.... أثر ولد لديها شغفا كبيرا بمرافقة الطبيعة واحساسا مرهفا بتقلباتها...ما حدا بأوكيف، فيما بعد، أن تردد بين الفينة والأخرى بأنها نبتت من قلب التربة الأمريكية مثلها كمثل زهرة نامية حتى إنها

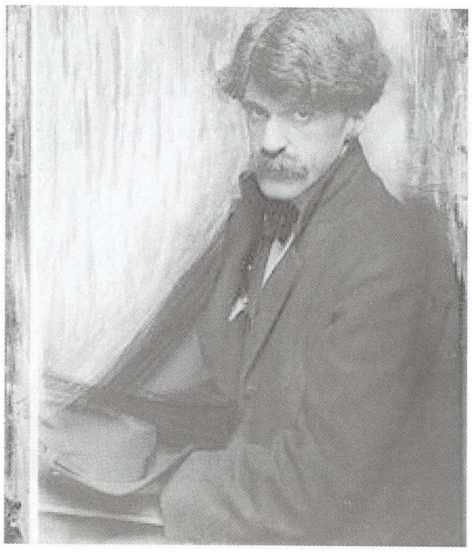
لم تكن لتنعم بالراحة التامة في المدن وما يسمها من صخب وضجيج.

كانت أوكيف الطفلة تسر برؤية التصاوير المرسومة فوق كتب أمها وكذا فوق كتبها المدرسية من دون علم أي من أفراد أسرتها. وحينما قاربت أوكيف الثانية عشرة قررت والدتها أن بناتها في حاجة إلى تعلم الرسم، وبالفعل قضت الفتيات الثلاث الكبريات شتاء ذلك العام يرسمن مكعبات ومربعات ودوائر من بعض كتب مخصصة لتعليم الرسم. وفي العام التالي قررت الأم أن البنات قد غدون مستعدات لتلقي دروس في الفن وقد عهدت بتلك المهمة إلى «سارة مان» وهي فنانة تعيش ببلدة «صن براري». وكان على أولئك الفتيات أن يقطعن مسافة سبعة أميال ظهيرة كل سبت من أجل ذلك الغرض. وحينذاك، طفقت موهبة أوكيف تلوح في الأفق فقد أتمت رسم اسكتش غاية في الدقة يصور جدتها لأمها «جيني» وبدأت تتفتح لديها رغبة تحدوها بأن تصبح فنانة ذات شأن في يوم من الأيام على الرغم من أن أيا من كتبها المدرسية لم يعن بذكر نساء شهيرات في مجال الفن بيد أنها حينما أبصرت صورة لفتاة إغريقية على غلاف لكتاب يخص والدتها تولدت لديها الرغبة بأن تبدع شيئا جميلا كهذا... وقد أوردت أوكيف فيما بعد قائلة: «إن تلك الصورة قد حركت شيئا ما بنفسي لا أدري كنهه ... شيئا ظل باقيا داخلي وأحسب أن له صلة بشغفي الدائم بمواصلة الرسم».

وحينما انتقلت أسرتها للعيش في مدينة ويليامز برغ بولاية فرجينيا، التحقت أوكيف بالمدرسة العليا بماديسون. ولم تكن حصص الرسم هناك لتترك أي أثر يذكر في نفسها عدا في ذلك اليوم الذي جال فيه بصرها في إحدى حجرات الدرس حيث كانت مدرسة الرسم ترتدي قبعة ازدانت



لوحة شجرة جدعاء عام 1920



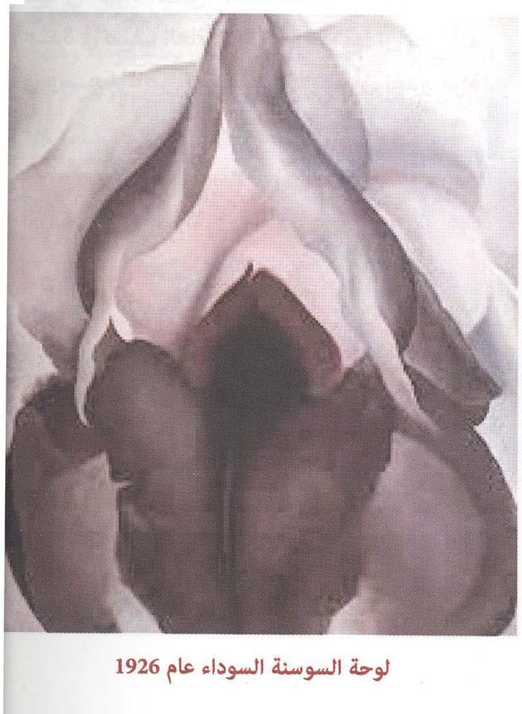
ألفريد ستيغليتز

بالزهور. فما كان من أوكيف الطفلة إلا أن وقفت لدى الباب ترقب ما يحدث بداخل الحجرة ؛ بينما شرعت المدرسة ذات العينين البراقتين في جعل التلاميذ يرقبون عشبة «أرسيمة» كانت بيدها وطلبت إلى تلاميذها أن يتأملوا ظلال الألوان داخل تلك العشبة. لطالما نعمت أوكيف - فيما مضى- برؤية العديد من الأزهار البرية في مزرعة أبيها بيد أنها لم تتناول أيا منها بالفحص أو الدراسة في أي من حصص الرسم من قبل... إذ كانت تلك هي المرة الأولى التي أتيح لها فيها أن ترسم كائنا حيا ماثلا قبالتها لا أن تنسخه من صورة أو نموذج جصي. لقد ظلت تلك الذكرى عالقة في ذهنها لأمد طويل حتى إنها بعد مرور ما يقرب من ربع قرن على ذاك الحدث قامت برسم سلسلة رائعة من اللوحات الزيتية تصور فيها عشبة «الأرسيمة».

ومرت سنون... واصلت فيها أوكيف دراستها في مدرسة تشاتام - وهي مدرسة داخلية للفتيات ... وهناك استطاعت الصغيرة لفت الأنظار إلى موهبتها ما جعل إليزابيث ماي ويليس - معلمة الفنون في المدرسة - تشجعها. وعند تخرج أوكيف في المدرسة، حصلت على منحة لنيل دبلوم في الفنون. وفيما بين عامي 1905 و1906، درست أوكيف بمعهد الفنون بولاية شيكاغو لتلتحق بعدها برابطة طلاب الفنون بنيويورك حيث فازت بجائزة «ويليام ميريت تشيس» عن إحدى لوحات «الطبيعة الصامتة» التي صورت فيها أرنبا ميتا ووعاء نحاسيا. وعلى الرغم من النجاح الذي حققته ... بيد أن ثمة شعورا بدأ يتسلل إليها – شعورا بأنها لا تعدو أن تكون مقلدة تحاكي أسلوب معلميها، وتعتمد تقنيات تقليدية خلوا من ابتكار وإبداع وجدة... ما فت في عضدها وجعلها تكف عن الرسم بضع سنين.

وفي تلك الأثناء... كان الأب يعاني أزمة مالية طاحنة، فيما كانت الأم تعاني ويلات مرض السل ما دفع أوكيف للعمل بولاية شيكاغو في مجال رسم الإعلانات، وكان ذلك في العام 1909، وقد عادت لتقيم من جديد في منزل والديها بمدينة «تشارلوتسفيل» بولاية فرجينيا بعد عام من المعاناة مع مرض الحصبة الذي أضعف بصرها. وتحت إلحاح إحدى أخواتها، قبلت أوكيف الالتحاق بإحدى الدورات بجامعة فرجينيا للتعرف إلى أسس التصميم الشرقي والفن الحديث، وبخاصة دراسة أسلوب «فاسيلي كاندينسكي» - أحد أبرز رواد الفن التجريدي. وفي العام 1913، عملت أوكيف معلمة للفنون بإحدى المدارس بمدينة أماريللو بولاية تكساس لأطفال من ذوي أصول مكسيكية. ورغم أنها أحبت تلك المهنة بيد أنها تركت العمل بها نهاية العام بإيعاز من إدارة المدرسة التي اتهمتها باستخدام أساليب تقليدية عقيمة في تعليم التلاميذ.... أساليب من شأنها فرض قيود على قدراتهم الإبداعية. بعدها، قررت أوكيف الالتحاق بكلية المعلمين بجامعة كولومبيا لدراسة «النسق التجريدي في الفن» تحت إشراف آرثر ويسلي داو.

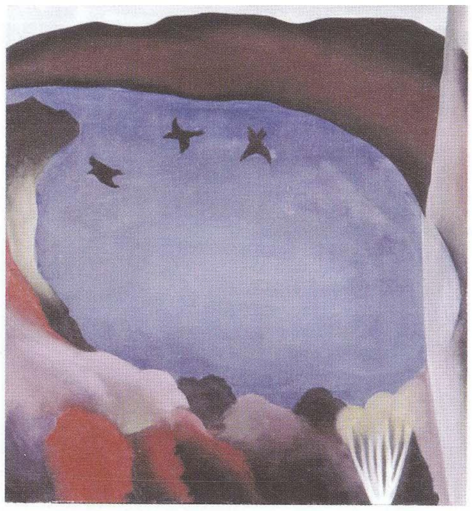
وفي جامعة كولومبيا، شغفت أوكيف بأسلوب «داو» أيما شغف ... وهو الذي كان يطلب إلى تلامذته رسم خطوط وأشكال تجريدية على أنغام الموسيقى. وكانت أوكيف تبغي أن يكون لها أسلوب خاص يميزها عمن عداها... أسلوب يعبر عما يعتلج داخلها من أفكار ورؤى. وفي العام 1915، أرسلت أوكيف بعضا من رسوماتها بالفحم إلى صديقتها المقربة وزميلة دراستها بجامعة كولومبيا - أنيتا بوليتزر شريطة ألا يراها أحد، فما كان من بوليتزر غير أن عرضتها على «ألفريد ستيغليتز» - المصور الفوتوغرافي الشهير وصاحب الغاليري الطليعي بنيويورك والمسمى بـ «291». وقد أعجب ستيغليتز ذو الواحد والخمسين ربيعا بتلك الرسومات إعجابا شديدا، خاصة حينما علم أنها إنما أبدعتها ريشة امرأة. وفي العام 1916، عرض ستيغليتز رسومات أوكيف



لوحة السوسنة السوداء عام 1926

جنبا إلى جنب مع أعمال اثنين من فنانين آخرين. ولدى علمها بالأمر سافرت أوكيف على الفور إلى نيويورك واندفعت ثائرة داخل الغاليري مطالبة ستيغليتز برفع أعمالها، بيد أن ستيغلنز استطاع إقناعها بإبقاء الرسومات فوق الجدار وكان ذاك اللقاء بذرة علاقة طويلة الأمد جمعت بينهما على الصعيدين المهني والشخصي. وعلى مدار حياته، أقام ستيغليتز 21 معرضا لأعمال أوكيف بدأها في العام 1917. وفي العام 1924، تزوج الاثنان وانتقلا للعيش في نيويورك. وقد شكل ستيغليتز حوله دائرة من الرسامين عرفت باسم «دائرة ستيغليتز». ضمت تلك الدائرة أسماء غدت معروفة فيما بعد في عالم الفن وكان هؤلاء طليعيين أمريكيين يصورون الطبيعة بأسلوب تجريدي حديث وكانت أوكيف هي السيدة الوحيدة ضمن أعضاء تلك الدائرة. أما أوكيف، فقد أضحت ملهمة ستيغليتز؛ إذ التقط لها ما يقرب من 500 صورة فوتوغرافية ما بين عامي 1917 و 1937. وقد عاش الزوجان ما بين مدينة نيويورك ومنزلهما الريفي في ضيعة عائلة ستيغليتز بالقرب من بحيرة جورج.

وقد كان لبحيرة جورج كبير أثر في حياة أوكيف بل وفي فنها أيضا، فرغم أن أعمالها الفنية الأكثر ذيوعا كانت تلك التي أبدعتها في الهواء الجاف بولاية نيوميكسيكو - التي انتقلت إليها فيما بعد - بيد أن أعمالها التي أبدعتها على شاطئ بحيرة جورج وما حولها من تلال تعد ضمن أروع ما جادت به ريشتها. وتمتد جذور علاقة أوكيف بتلك البحيرة إلى العام 1908 حين فازت بجائزة «ويليام ميريت تشيس» للطبيعة الصامتة من رابطة طلاب الفنون بنيويورك. وقد منحت بموجب تلك الجائزة مكانا في المدرسة الصيفية للرابطة بأميتولا على ضفاف بحيرة جورج ما كان له أثر لا يمحى من ذاكرة أوكيف؛ إذ كانت المرة الأولى التي رسمت فيها في الهواء الطلق. لقد اكتسبت أوكيف خبرات عدة في صيف العام 1908 ما حدا بها أن تعي أنه في وسع المناظر الطبيعية الخلابة أن تغدو مرآة



لوحة بحيرة جورج والغربان عام 1921

تصور صخب المشاعر والانفعالات الإنسانية إذ ثمة تشابك ما يكمن ما بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه يكون له من الأثر ما لا يغض الطرف عنه. لقد كانت تلك الطبيعة الساحرة القريبة من بحيرة جورج منعزلا ريفيا لأوكيف في الفترة ما بين عامي 1918 وحتى العام 1934، وقد كانت تلك الفترة أغزر فترات أوكيف إنتاجا على مدى عمرها الفني بأكمله؛ إذ أبدعت خلالها ما يربو على مائتي لوحة فنية منها ما كان على القماش والورق فضلا عن الاسكتشات ولوحات الباستيل.

ومما يدل على الأثر العميق لبحيرة جورج في نفس أوكيف ما ذكرته في خطاب أرسلته إلى الكاتب «شيرود أندرسون»؛ إذ أوردت فيه «أتمنى لو كان بمقدورك أن تشهد المنظر هاهنا. فالجبال تبدو رائعة الجمال وكذا البحيرة والأشجار تبدو في أتم



جورجيا أوكيف وألفريد ستيغليتز

حلة وبهاء... يا لها من روعة ساحرة وجمال أخاذ». ومن بين اللوحات التي رسمتها أوكيف في تلك الفترة والتي تنطق عما خلفته البحيرة في نفسها من بعيد غور وعميق أثر، لوحة «بحيرة جورج والغربان» التي رسمتها العام 1921. لقد أبدعتها أوكيف في يوم غائم رسمت فيه البحيرة عبر نافذة منزل ريفي ... نافذة ذات ستائر شفافة تتماوج عن يمين اللوحة فيما اتخذت البحيرة شكلا بيضاويا يتقلص مفضيا إلى مضيق في يسار اللوحة. ويرى بعض النقاد أن التشابه بين زرقة البحيرة البيضاوية المحاطة بأذرعة الشاطئ وبين رحم الأنثى ليس من قبيل المصادفة المحضة. فقد لوحظ أن لوحات أوكيف التي تصور الطبيعة الخلابة عادة ما تشير إلى جسد الأنثى وهو الأمر الذي أنكرته أوكيف طوال حياتها. ويبدو أيضا في اللوحة ثلاثة غربان تحلق في شكل دائري أعلى منتصف البحيرة داكنة الزرقة. وتعد تلك، من المرات القلائل التي رسمت فيها أوكيف طيورا في لوحاتها. وتبدو لنا سلسلة من الجبال تقطع اللوحة من أعلى اليسار يمينا باتجاه الأسفل وتكاد تكشف عن وجه القمر الذي تغطيه السحب يتربع عاليا في لجين السماء.....إنها أوكيف في أوجها.

وها هي لوحة أخرى أبدعتها أوكيف العام 1922 وهي لوحة «بحيرة جورج وضوء النجوم»، وفيها صورت النجوم تدور في مدارات في سماء ليل داكن الزرقة فيما يتلألأ شعاعان ينعكس ضوؤهما على صفحة البحيرة. ويشعرنا تماوج المياه البادي في اللوحة بالنسمات الباردة وهي تغازل البحيرة.

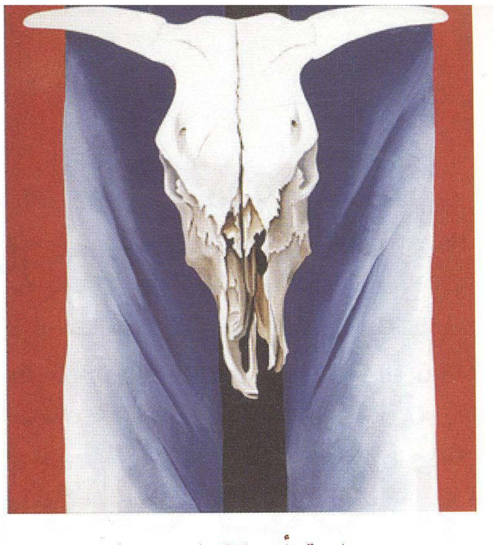
وتمثل لوحة «بحيرة جورج وتلال حمراء» (1927) افتتان أوكيف بالعلاقات بين عناصر الطبيعة. إنها لوحة تصور الجمال المتوهج للغرب الأمريكي ويتبدى ذلك في ألوانها الساطعة؛ إذ يعكس اللون الأحمر ذكريات أوكيف عن غروب شمس الخريف في منطقة بحيرة جورج كذلك فقد تشي اللوحة بتأثر أوكيف بـ«كاندينسكي» وكتابه الشهير «الروحانية في الفن». فالسهل الأحمر في المقدمة يظهر صلبا



لوحة زهور خشخاش شرقية عام 1928



متحف جورجيا أوكيف



لوحة رأس بقرة عام 1931

بلا حدود وهو يشير إلى اعتقاد كاندينسكي بأن اللون الأحمر لون ذو شخصية قوية متوهجة. وتبدو لنا الشمس في اللوحة تنبعث منها أشعة في موجات ناعمة متحدة المركز.

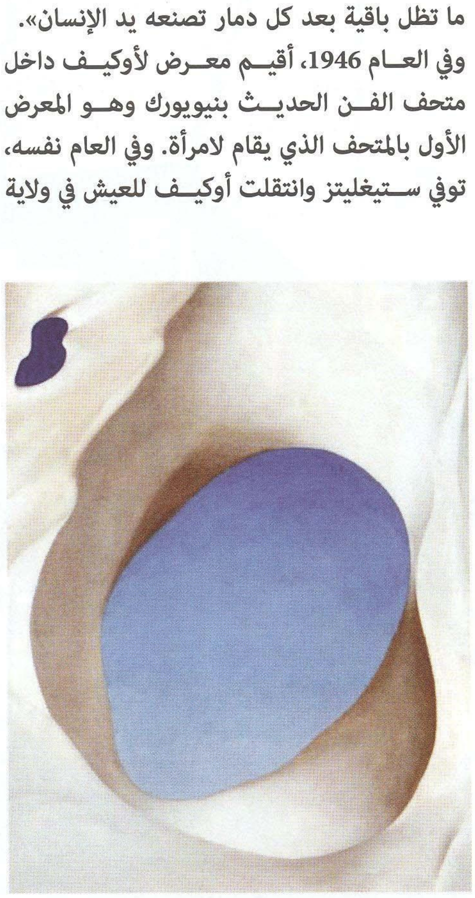
أما عشق أوكيف للأشجار فربما فاق عشقها للبحيرة حتى إنها قالت ذات مرة لو كان البشر أشجارا فلربما أحببتهم أكثر. لقد أبدعت أوكيف ما يقرب من 29 لوحة تصور الأشجار، منها على سبيل المثال: لوحة «شجرة جدعاء» (1920) وفيها تأخذنا الشفقة على ذاك الغصن المبتور. أما في لوحة «شيخوخة شجرة بلوط» (1924) فنستشعر ما تهمس به أغصان شجرة بلوط مسنة من أقوال حكيمة تلقيها للرياح لتحملها أينما هبت.

وخلال عشرينيات القرن المنصرم، شرعت أوكيف في إبداع رسومات أيقونية لعظام الحيوانات وكذا تصوير الطبيعة الصامتة من أمثال الفواكه والصدف والصخور وكان أكثر ما تميزت به إبداعها صورا مبسطة تجريدية لأزهار متفتحة مستخدمة ألوانا قوية ثائرة. وكانت الأزهار في لوحاتها تبدو ضخمة كأنما ينظر إليها المرء من خلال عدسة مكبرة. وليس أدل على ذلك الأمر من لوحتها «السوسنة السوداء» (1926) وهي تعد واحدة من أعظم لوحاتها، فيها يبدو التدرج اللوني في أجلى صوره، كذلك فقد عمدت أوكيف إلى تكبير بتلات الزهرة بما يفوق الحجم الطبيعي، وهي بهذا تجبر من يشاهد اللوحة على أن ينتبه إلى رؤية تفاصيل ربما يغفلها إذا ما رأى الزهرة بحجمها الحقيقي في الطبيعة. وقد أوردت أوكيف في هذا الصدد: «حينما توسد زهرة ما بين يديك وتنعم النظر فيها، فإنها تملك عليك حواسك وتغدو كل عالمك.... وأنا أود لو أهدي عالما كهذا إلى الآخرين، فجل الناس ليس لديهم وقت كاف لتأمل الزهور... ولشد ما أحب أن يتأملوها». وتأتي لوحة «زهور خشخاش شرقية» (1928) لتؤكد افتتان أوكيف بالأزهار فقد عد النقاد تلك اللوحة تحفة فنية وواحدة من لوحات أوكيف الخالدة؛ ففيها رسمت زهرتي خشخاش كبيرتين تتفجر منهما الألوان الساطعة المتوهجة كالأحمر والبرتقالي لبتلات الزهرتين بينما تبدو الحواشي الداخلية لهما باللون الأرجواني الداكن. كذا، فالظلال الرائعة للبتلات تضفي على الزهور حيوية وواقعية حتى لتبدو وكأنها صورة فوتوغرافية مكبرة لزهرتي خشخاش.

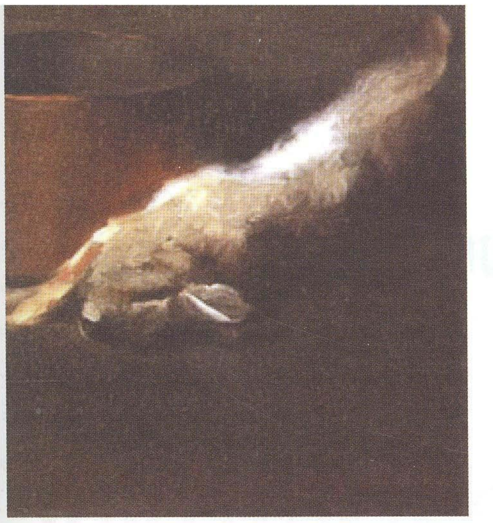
وبحلول العام 1928، شعرت أوكيف بحاجتها إلى منابع إلهام أخرى وربما دعاها ذلك إلى تلبية دعوة اثنتين من صديقاتها لقضاء صيف العام 1929 في مدينة تاوس بولاية نيوميكسيكو، وهناك عشقت أوكيف المساحات الرحبة ذات التعدد اللوني الثري من الأرض والسماء... ومن ثم حرصت على تمضية فصل الصيف من كل عام في نيوميكسيكو. أما فصل الشتاء فكانت تقضيه مع زوجها ستيغليتز لتلبية احتياجاته التي كانت تزداد يوما بعد يوم. وفي الفترة التي قضاها كل منهما بعيدا عن الآخر كانت ثمة مكاتبات بينهما يبث فيها الواحد منهما مشاعره وأفكاره إلى الآخر.

لقد اتسمت أوكيف بلوحاتها ذات الرمزية الحسية... تلك اللوحات التي جاءت لتؤكد أن الفن متجذر في أشكاله التجريدية الأولى. فقد استوحت أوكيف معظم عناصر لوحاتها من الطبيعة وقامت بتكبيرها وتأطيرها لتبدو وكأن لها ألوانا وأشكالا جديدة وباهرة. وكان لعظام الحيوانات نصيب كبير مما أبدعت فلم تكن أوكيف ترى في العظام رمزا للموت بل عنصرا مهما من عناصر جمال الصحراء الخالد، فكانت تجوب صحراء نيوميكسيكو الجافة وترسم الجماجم والهياكل العظمية التي لوحتها وصقلتها أشعة الشمس الحارقة. وهكذا أثمرت الفترة التي عاشتها أوكيف في نيوميكسيكو لوحات أمثال «رأس بقرة» (1931) و«عظام حوض وزرقة» (1944). وتقول أوكيف: «إن العظام التي لوحتها حرارة الشمس الحارقة تبدو رائعة الجمال إذا ما أسندت إلى خلفية زرقاء.... تلك الزرقة التي دائما ما تظل باقية بعد كل دمار تصنعه يد الإنسان».

وفي العام 1946، أقيم معرض لأوكيف داخل متحف الفن الحديث بنيويورك وهو المعرض الأول بالمتحف الذي يقام لامرأة. وفي العام نفسه، توفي ستيغليتز وانتقلت أوكيف للعيش في ولاية نيوميكسيكو بصفة دائمة. وكانت تقيم ما بين منزل قد ابتاعته في أبيكيو في العام 1945 ومزرعتها في أطراف القرية. لقد عاشت أوكيف حياة بسيطة؛ إذ كانت تزرع الخضراوات التي كانت تتغذى عليها وتطحن القمح بيديها لصنع الخبز ورغم ذلك فقد اتسمت تلك الفترة من حياتها بغزارة الإنتاج.



لوحة عظام حوض وزرقة عام 1944



لوحة أرنب ميت ووعاء نحاسي

وفي السنوات اللاحقة، كانت أوكيف كثيرة السفر والترحال ... الأمر الذي ربما أوحى إليها بإبداع لوحات تصور فيها السحاب المتراكب مثلما يبدو من زجاج نافذة الطائرة التي تسافر على متنها. ويبدو السحاب في تلك اللوحات كأنه يعدو خلفا صوب أفق لانهائي. إن تصوير اللانهائي - والذي تكرر في كثير من لوحاتها لاحقا- قد حدا بالنقاد إلى وصف أسلوبها بالغموض والرمزية.

وفي ستينيات القرن العشرين أقيمت عدة معارض كبيرة لأعمال أوكيف في عديد من المدن على امتداد الولايات المتحدة. وفي عام 1994، أقيم معرض لجورجيا أوكيف بمتحف «ويتني» للفن الأمريكي بمدينة ستانفورد بولاية كونيتكت. وفي المعرض عُرضت مجموعة من الصور الفوتوغرافية التي التقطها لها ستيغليتز وآخرون منهم «تود ويب» الذي وثق الحياة اليومية للفنانة منذ العام 1955 إلى ما قبل رحيلها بوقت قصير. وفي العام 1998، اعتبر منزل جورجيا أوكيف والأستديو الخاص بها في أبيكيو معلما تاريخيا قوميا وهما الآن يخضعان لملكية «متحف جورجيا أوكيف».

وفي العام 1991، بث تلفزيون بي.بي.إس مسلسلا أنتج ضمن سلسلة المسرح الأمريكي بعنوان «زواج جورجيا أوكيف وألفريد ستيغليتز» من بطولة جين أليكساندر وكريستوفر بلامر. كذا فقد تنولت حياة الفنانة من خلال فيلم بعنوان «جورجيا أوكيف» أنتجته شبكة تلفزيون «لايف تايم» وعُرض للمرة الأولى في 19 أيلول/سبتمبر من العام 2009. والفيلم من بطولة جوان ألين وجيرمي إيرونز.

لقد رحلت جورجيا أوكيف..... الزهرة البرية الأمريكية بيد أن أريجها المنبعث من فنها سيبقى دوما ما بقيت قلوب تهوى الفن وأرواح تستطيب الجمال.

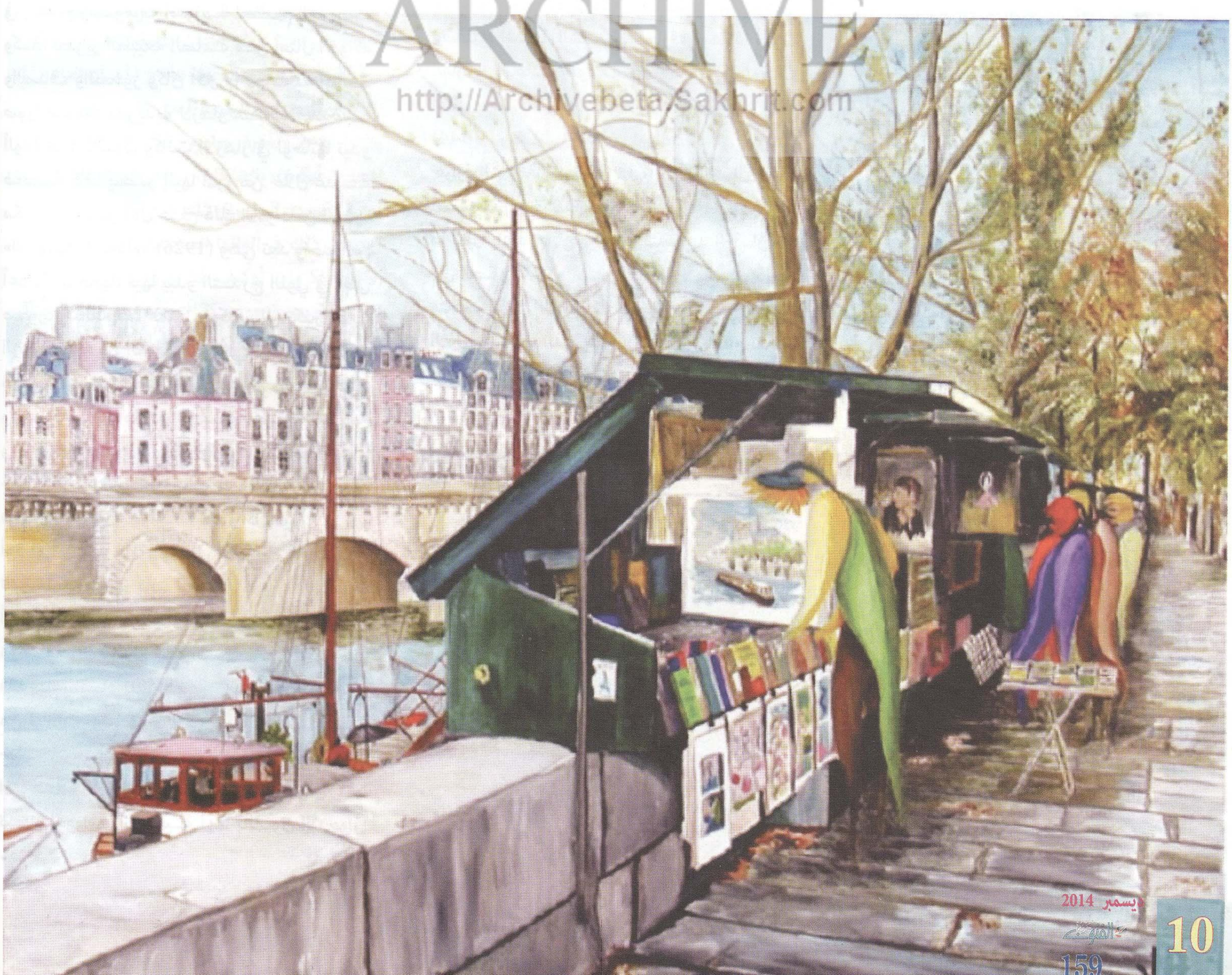
الحب المختفي وراء رموز الأزهار

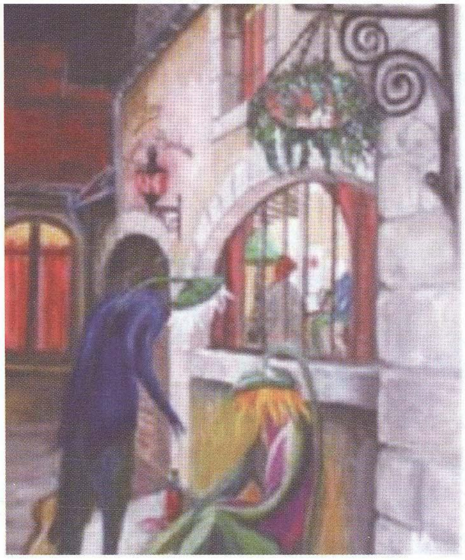
الشاعرية السريالية في أعمال جاك جونيير



ولد الفنان الفرنسي المعاصر جاك جونيير في العام 1946، ورسم أولى لوحاته وهو في عمر الخامسة عشرة، والتحق فيما بعد بكلية الفنون الجميلة في باريس وعمل أيضا في مجال الهندسة المعمارية، وفي مطلع القرن الحادي والعشرين أتته فكرة التعبير عن البشر باستخدام رموز النباتات والأزهار، وأعماله تتدفق بالألوان التي تتضح في الحركة النابضة للأغصان والبتلات وأوراق الشجر التي اتخذت أشكالا آدمية أشبه ربما بما يمكن أن نراه في الرسوم المتحركة للأطفال، وهي مستمدة من خيال ديناميكي ومرح وبتعبير شاعري رقيق.

منال حامد
ناقدة - مصر





يعبر الفنان الفرنسي في أغلب لوحاته عن حالات العشق من ولع وحزن وتبدل في المشاعر في إطار من الرمزية المرحة والفرحة والتي لا تخلو من طرافة، فتارة نجد الفتاة وقد استحالت عازفة كمان وأرجلها أغصانا خضراء، وتارة أخرى نجد الرجل والمرأة وقد استحالا وردتين لكن قلوبهما تتضح في اللوحة تنبي عن حالتهما الشعورية في شكل يجعل أكثر مشاعر الإنسان تعقيدا وأعمقها تظهر مبسطة وجميلة وتدعو إلى المرح أيضا والتفكر، ألوانه صريحة مشمسة وتتراوح بالتة الألوان لديه بين أحمر بلون الورد وأزرق بحري وبيج فاتح وأخضر بدرجات أوراق الشجر وأيضا الأبيض والأبيض المشوب بالسماوي وأشكاله عامة مبسطة لأنه أفرد مساحة كبرى للون واللون لديه بشكله التعبيري الذي يعبر عن مزاج الزهور التي ترمز في نهاية الأمر إلى الإنسان وهي فكرة طريفة وخيالية لكنها أيضا ليست غريبة لأننا نرى هذا دائما في قصص الأطفال عامة وفي الرسوم المتحركة. ومن المعروف ان الحركة السريالية نشأت في فرنسا عام 1920، وهي حركة أدبية وفنية تتسم بأعمالها البصرية وقصائدها التي اختلفت عن أي شيء كتب سابقا، وأيضا الكتابات التي وصفت بالسريالية عامة راجت في أوساط الشعراء، وهي حركة تهدف إلى حل الإشكالية بين الحلم والواقع، الفنان السريالي عامة يرسم لقطات أو مشاهد غير منطقية وغريبة وبدقة فوتوغرافية وهي مشاهد أو أشكال وتكوينات مستلهمة من الحياة اليومية، ولكنه يضفي عليها تقنيات تسمح بسبر أغوار اللاوعي ومكنونات النفس التي تختفي عادة عن أعين الناس بهدف التعبير عن فكرة ما أو مفهوم معين، والأعمال السريالية تتضمن عنصر الدهشة، والتجمع غير المتوقع للأشياء، ومع هذا فإن العديد من السرياليين والكتاب يعتبرون لوحاتهم تعبيرا عن الحركة الفلسفية أولا وقبل أي شيء، وهي حركة نشأت على يد أندريع بريتون وما لبثت أن أثرت في فناني العالم ليس فقط في مجال الفن التشكيلي والشعر فقط بل في الموسيقى والسينما أيضا.

مع جاك لا نرى أيا من شطحات الرسامين السرياليين الأوائل بل على العكس نرى شاعرية دافقة وليالي قمرية وتعبيرات عن حالة الحب وأطواره المختلفة من هجر وحزن وقطيعة ووصال وافتتان بشكل مضحك إلى حد ما، ومسل لدرجة كبيرة لأننا هنا نرى نباتات بدلا من البشر، وساعدته رمزية الزهرة على تبسيط ملامح وحركات الإنسان فالنبات تكوينه مرن وأكثر بساطة من رسم الوجه البشري أو جسم الإنسان عامة وهكذا فإن تلك الحيلة جعلته يركز على ما هو أهم بالنسبة إليه ألا وهو الشعور نفسه أو الفكرة التي يود إيصالها إلى المشاهد، نرى عاليه لوحات ثلاثة اشبه بفيلم سينمائي قصير من ثلاثة أجزاء تمثل أعمال الإنسان المختلفة وصولا إلى سن الكهولة والألوان تلعب دورا كبيرا في الإيحاء إلينا بما يتم في القصة نرى الفتاة وهي زهرة عباد شمس وهو غالبا ما يستخدم فقط عباد الشمس، وهي ترتدي اللون الأورجواني وتجلس حزينة ثم في اللوحة الثانية نجد الزهرة هنا الرجل يستجديها كي لا تتركه ثم نهاية القصة، ومثلما لاحظنا في لوحاته عامة التكوين بسيط جدا والزهور دوما تحتل منتصف المشهد أو اللوحة والتعبيري واضحة في أعماله. وقد استعار أيضا في تسمية اللوحة أحد عناوين أغنية المغني البلجيكي جاك بريل وهو أيضا مغن تغنى بالحب وعذاباته.

في لوحة ثانية في العام 1946 نرى الرجل يمسك زهرة ويعزف عليها وهي تبدو أشبه بجيتار، ولا ندري حقا هل هي جيتار أم زهرة؟ وهذا التلاعب في شكل الأشياء والإيهام من أهم ملامح الحركة السريالية أو هذا التشويه المتعمد للشمل وهو ليس تشويها قبيحا (بعض الفنانين لجأوا الى التشويه القبيح مثل جالي بل لتشويه جمالي وشاعري ومريح للعين أيضا، ونرى أن الفتاة ارتدت زيا أشبه بزي المهرج.

في لوحة أخرى طريفة نرى عازفين اتخذوا أشكال فراشات والمايسترو في اللوحة أتى على شكل زهرة وباقي الزهور في الخلف يمثلون بقية العازفين ولوحة أيضا كونها مبسط جدا وأبرز ما فيها تلك الفراشات البيضاء التي لا نعرف أيضا إن كانت تمثل العازفين أم انها مجرد فراشات. تأثرت الشاعرية الفرنسية بأعمال سيجموند فرويد التي راجت في فترة الحرب العالمية وتحررت من التقاليد الواعية وارتبطت أيضا بحركة أخرى وهي حركة الدادا. ونجد أيضا رسامين من بلجيكا اعتمدوا على الحلم والرمز مثل رينيه ماجريت الذي يعبر عن أفكار من مثل الحب أعمى أو أن الرجل والمرة يكمل بعضهما البعض في إطار من الرمزية المعقدة بعض الشيء. مع جاك، الرمز بدا بسيطا وصرحا وخاليا إلى حد كبير من العقد، والعفوية التي تبدو في لوحاته محببة ومرنة إلى حد كبير وهذا مرده إلى



أن هذا الاتجاه في الرسم تطور على يد فنانين كثر من أمثال خوان ميرو ودالي وأيضا بسبب تطور الفنون عامة وفني السينما والكارتون خاصة.
تلك الحركة يعتقد أيضا أنها عملت على تطوير الفكر الإنساني إلى درجة كبيرة، وأبقت على ملامح من الرومانسية وتمردها وحررت الإنسان من قيود الأعمال السابقة ومهدت الطريق للاعتماد على الحدس، وحررت الإنسان من التفكير العقلاني الصارم ومالت إلى الاعتماد على فوضوية اللاوعي وشكلت واحدة من الأزمات الفنية في الثقافة الغربية، واعتمادها على الهزيان والحلم والطفولية يهدف إلى إيجاد معنى للحياة، وهو معنى ربما يبدو غريبا أو أشبه بلعب الأطفال، أو شريرا تكتنف العصابية والسادية والأيروسية وهي أيضا ملامح من تأثره بعلم النفس. والبدائية التي تميز أعمال السورياليين عامة وأعمال جاك خاصة، تهدف إلى محاكاة العمل الفني أو السخرية منه، بل محاكاة أعمال المجانين أو الأطفال، لكن البساطة هنا تخفي عمقا كبيرا وفي قلبها تمرد على تقاليد المجتمع ورفض مأساوي لما يجري فيه من دمار وأيضا بها قلق وخوف وإصرار للعثور على المشكلات التي تواجه الإنسان منذ بداياته، فمن خلال الرمز وهو أداة مهمه للسورارايل والسريالية الشاعرية تحديدا، سعى الرسام إلى احداث صدمة وإرباك المشاهد لكن اتضح أن السريالية بدلا من أن تعالج مشكلات المجتمع فإنها اخفت نفسها وراء تلك الرموز والأحجيات، ومن الصائب أن الرسامين الثوريين انفصلوا عن الحركة السريالية، لأن عام 1930 شهد انحدرا كبيرا في تلك المدرسة، فيما بعد انتقلت إلى أمريكا وبقيت ملامح مهمة منها في أعمال فنانين كثر.

يعبر هذا الفنان أيضا من خلال الصورة عن تفكر في غموض العلاقات الإنسانية وكيفية مواجهة الإنسان لمستقبله، وكل هذا يقوم به في إطار زخرفي ويجمع بين كلاسيكية الأعوام في فترة ما بين الحربين والفن المعاصر تلفت لوحاته الأنظار لما فيها من سردية أشبه بالحكايا الأسطورية ولكن ليست الأسطورية الشاهقة للقصص اليوناني القديم بل هي الأسطورية العادية والأحداث الحياتية اليومية.

ألوان ثرية جدا، والزهرة مندمجة مع باقي تفاصيل اللوحة وكأنك تشعر بأن من العادي جدا أن تراها هنا، ورغم الخيال الديناميكي فإنه نجح تماما في جعلنا ننظر إليها كما لو أنها إنسان أضفى عليها مشاعر إنسانية وجعلها تقف وتنثني وتحزن، وتحب وتقرأ وتعزف، وترقب، واستطاع أيضا أن يجعلنا ننظر للموضوع بحيادية ورغبة في الفهم ربما، فهم مشاعر الإنسان والاقتراب من ملامسة تلك المشاعر التي تضفي على حياته معنى وبعدا جميلا وعميقا.

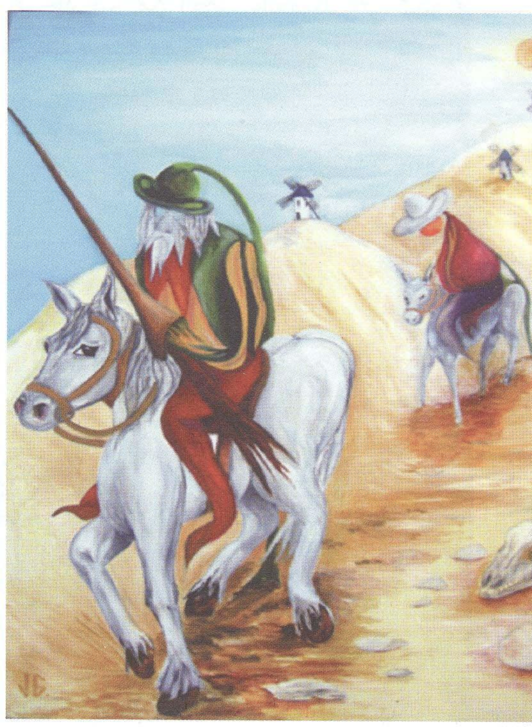
أفرد أيضا لعالم السيرك لوحة، وليست كل أزهاره بلا ملامح، بل بعض منها رسم بعيون خافت، وتنظر إلى المشاهد كأنما ابتعد الحد الفاصل بين أحد عناصر الطبيعة والإنسان نفسه، نرى في قلب الزهرة عيونا، وابتسامة، وأيضا نرى الحزن والوحدة والانطواء.

عبر الفنان عن مشاعر الوحدة باختيار اللون الأبيض الذي يسود أغلب اللوحة فكما أن الثلج أبيض اللون، أتت بتلات الزهرة بيضاء وقلبها أحمر لأنه بقي نابضا ومفعما بالحرارة والمشاعر، والسماء بها بعض السحب التي تعكس بياض الثلج ووحشته وهي لوحة ناجحة جدا لأنه نقل الينا نا تلك المشاعر بوضوح وجلاء.

في لوحة أخرى نرى الراقصين، الزهرة ترتدي فستانا طويلا وأصفر اللون والرجل زيا أخضر حالك والخلفية حيدت باستخدام الرمادي وهي أيضا لوحة ناجحة وموحية، وبها الحركة التي اتضحت في طيات الثوب الذي ترتديه المرأة - الزهرة، واللوحة بلا ملامح أي لا ملامح للوجه ولا نعلم إن كانت زهرة عباد شمس (الأثيرة لديه على ما يبدو) أو زهرة أخرى، المهم أن الظلال أتت مبسطة والتركيز انصب على حركة البتلات ونظرة الرجل الزهرة إلى الجانب ربما رضا أو إذعان لا ندري، لكنها نظرة تفيض بالقوة والثقة، والفنان جمع بين اللونين الأزرق والأصفر في زي الزهرة.

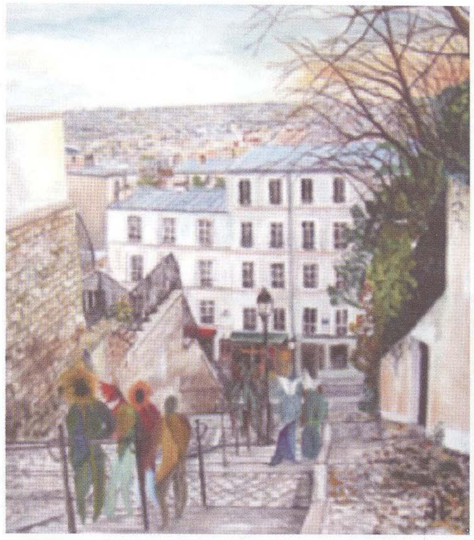
لربما فضل البعض مثلا الأصفر مع البنفسجي، لكن الفنان فضل تنوعا كما تنوع الأزهار في ألوانها وجمالها وبعض الأحيان ألوانها الصارخة مع تحييد الخلفيات غالبا وتسليط الضوء دوما على الأزهار كما لو أنها تحتل منتصف خشبة المسرح.

فنان أحال رمزية الحب إلى زهرتين، محاولا تبسيط عاطفة مهمة في حياة الإنسان بل هي من أهمها وأخطرها تـأثيرا على صحته النفسية وسلامته، فتارة نجد المحبين يتنزهون في الشوارع





مرسم الفنان





ويتجنبان أو يلوم بعضهما البعض وهو أمر شائع - حالة التقلب تلك وربما أنسب شيء اختاره هو المدرسة السوريالية لأن الحلم أو شطحات الخيال تقترب كثيرا من رومانسية تلك المشاعر في براءتها وعفويتها ومراوغتها أحيانا وسذاجتها حينا آخر وهشاشتها التي تشبه هشاشة بتلات الزهر، الوردتين في لوحاته متكررة وأحيانا زهرة واحدة في الوقت التي تفقد فيها الزهرة الأخرى وتأتي وحيدة حزينة كأنما تجسد حزن الفراق. وبشكل عام السريالية تحررت من كثير من تابوهات المجتمع وقواعد الفن الكلاسيكي الصار تعد من أكثر المدارس التي تستخدم الرمزية بشكل موحي وذكي ولافت وأيضا يشجع على التساؤل وكل هذا في محولة لمعرفة أسرار ومكنونات النفس البشرية بتقلباتها وتعقيداتها والولوج إلى عالم اللاوعي بشكل أقرب إلى التشريح ولكنه هنا التشريح النفسي لها، رغم هذا لا نجد هذا التعقيد الذي شاب الفنانين الرواد للسريالية، مع جاك السريالية حاملة شاعرية وناعمة وجميلة وأحيانا صاخبة الألوان لا أثر فيها للصدمة أو إثارة للمشاعر أو مدعاة للخجل، هي مهذبة ومتصالحة مع العالم ومع نفسها، وبها روح باريسية لا تخطئها العين واحتفاء بالحياة والحب والطبيعة والموسيقى والتنزه - وسرد لأطوار الأحاسيس التي قد يمر بها المحبون.

حاز الفنان الفرنسي عدة جوائز فنية منها الميدالية الذهبية من الجمعية الفرنسية الزراعية والميدالية الفضية للعلوم والآداب وجائزة من صالون كلية دي لا لوار، وجائزة التميز في الصالون العالمي وأقام عدة معارض شخصية وجماعية، وتتجسد الحياة وتنبض في زهوره وبتلاته وبصيلاته وأوراقه الخضراء الغريبة وغير العادية منبئة عن روح إبداعية ومجددة تتسم بالطرافة والتجدد.

التفرد والشعر واللون المفعم باللون والشكل الغريب كلها مفردات ترد للعقل حينما ينظر المرء إلى لوحات جاك، لأول وهلة ويقول هو عن رسومه ربما لدى النظر الى لوحاتي تلك يستطيع المرء أن يفر من روتينه اليومي لدقيقة وبدلا من هذا يحلم بالإنسانية التي تود أن تكون راضية لمجرد كونها جميلة كزهرة. استخدم إضافة إلى زهرة عباد الشمس، زهرة زنبق الوادي، والتكوين غير العادي أتى في ألوان شفافة وضاءه وموحية ولا يقال إنه سريالي تماما بل إنه يمس المدرسة السريالية ويقترب منها وجسد أيضا أغنيات جورج برانسينس الذي توفي عن 30 عاما في عدة لوحات معنونة غابة قلبي - والشمسية وباب الزنابق ومطاردة الفراشات وهو يقدم لنا عالما من الماء والبراري والطبيعة في نضارة واخضرار دائم وسيمفونية لونية أشبه بقصيدة أو أغنية.

المدرسة السريالية لطالما نالتها سهام النقد من قبل، غير أن الاهتمام بأعمال جاك ذات الميل الرالي يعد نوعا من إعادة التقييم لمثل تلك التيارات الطليعية (والتي تعد الآن كلاسيكية) ونوعا أيضا من إعادة الاعتبار اليها، وهي مدارس مهمة لكونها نزعت للتجريب وأتت كرد فعل على العقلانية المفرطة التي شابت المدارس الفنية السابقة لها، وهي مدرسة يصعب تصنيف فنانيها لأن لكل واحد منهم أسلوبه الخاص غير أن الرمزية والغرائبية والرغبة في ربط الواقعي باللاواقعي والحلم والخيال بالواقع هو أبرز ما يميزها، يمكن أن نوجز مجموعاته كالتالي:

تحية للمغني جاك بريل - السريالية الشعرية - إلى جورج برانسنس - شعرية سريالية باريس - مجموعة زخرفية - رسم كلاسيكي - سريالية شعرية متنوع - وسريالية شعرية الرقصة - سريالية شعرية السينما وأخرى للموسيقى.

من مجموعة باريس

نرى أن الزهور - البشر هنا لا تحتل حيزا كبيرا من اللوحتين، بل على العكس لا نكاد نراها إلا بعد التدقيق الشديد في اللوحة وليس مجرد الفحص العابر.

ولوحة لسيرفانتس مؤلف الرائعة «دون كيشوت» من مجموعة جاك بريل

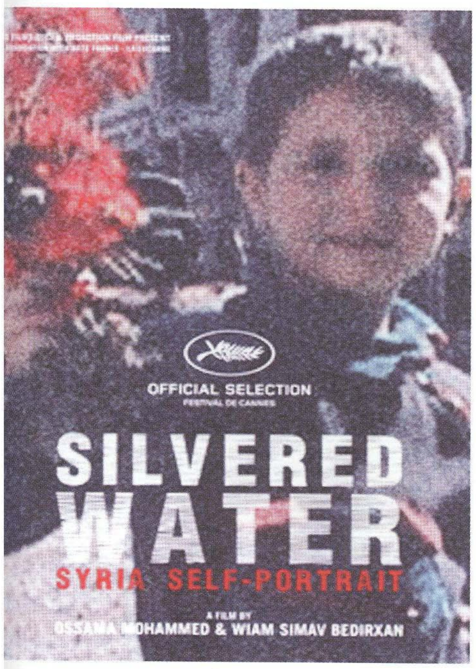
صيادو السمك في نهر لوار – من مجموعة رسم كلاسيكي

عالم جاك مفرح ولامع وجميل، عالم متسامح مع أحزان الحب وأفراحه وألوانه تبعث على التفاؤل والجمال، وأيضا الأمل ولا يخلو من السرور والحبور، عالم بسطت فيه تعقيدات البشر وتقلبات أحوالهم، والألوان فيه تنبض بالضياء والديناميكية، والغنائية المستمدة من احتفائه بالأغنيات التي لطالما تحدثت عن عذابات الحب وأتراحه، وأيضا بالبوهيمية التي ميزت طرقات العاصمة الفرنسية، ومن اللافت أنه في لوحة دون كيشوت لم يرسم طاحونة هواء واحدة بل ثلاث طواحين هواء وعادة ما رسم دون كيشوت ورفيقه واقفا أمام طاحونة واحدة كأنما يقول إن هذيان دون كيشوت مستمر، بل متكرر ومستمد من خيال الفنان نفسه، وهنا نرى رابطا رقيقا وفعليا بين المدرستين السريالية الإسبانية والفرنسية، وهي سريالية شفيفة وراقية وامتدت فيما بعد لتؤثر في لوحات وأعمال فنانين من أمريكا اللاتينية، موضحة أن تلك المدرسة لاتزال تلقي بأشعتها القمرية الوضاءة حول العالم، وأيضا وصل تأثيرها إلى الفنانين المصريين والفنانين المتأثرين بالثقافة الفرانكوفونية عامة، ونعود الى موضع لوحة دون كيشوت، وصفت رواية سرفانتس إنها «توراة الحماقة البشرية» وفيها تبتعد الحدود الفاصلة بين الخيال والواقع حيث يعتقد البطل أنه فارس أتى لتخليص العالم من الشرور ويتخيل طواحين الهواء عمالقة يصارعها، ومنها اشتق المثل «محاربة طواحين الهواء» للدلالة على الخبل أو مجابهة أمر شاق أو متخيل، موضوع اللوحة رمزي في جانب كبير منه والفارس أتى أيضا على شكل زهرة لكنها بيضاء والآن نعلم أن الأبيض عند جاك يرمز للفناء والهرم والبرودة والوحدة، أتراه يدلل أن الفارس وحيدا ولم يعد يؤمن بطواحين الهواء أو مجابتها؟ على أي حال لوحات جاك تنبئ عن الكثير من الذكاء وتنم عن إعجاب بالغ بالحركة السريالية وتومئ لنا بالأمل والجمال وتقدم لنا متعة بصرية في الوقت ذاته وتشي بالحب المخبأ وراء بتلات الزهور!



أخرجه أسعد محمد ونال الجائزة الأولى في مهرجان لندن السينمائي

ماء الفضة .. صورة ذاتية عن سورية



بوستر الفيلم

«ماء الفضة .. صورة ذاتية عن سورية» فيلم وثائقي للمخرج السوري أسامة محمد، الذي يعيش في باريس لاجئا سياسيا، أنجزه مع الناشطة الكردية وئام سيماف بدرخان، وهي معلمة في مدرسة ابتدائية، صورت أشرطة الفيديو القصيرة الخاصة بها ضمن الفيلم في حمص في أثناء حصارها.

انتزع الفيلم جائزة أفضل شريط وثائقي في مهرجان لندن السينمائي (جائزة «جريرسون» الدورة 58 أكتوبر 2014). بعد أن استقبل بحفاوة بالغة حين عرض في مهرجان كان (خارج أي مسابقة)، وكان الفيلم العربي الوحيد في قسم «مختارات المهرجان».

منى خليل
ناقدة سينمائية - مصر

ووصفت رئيسة لجنة التحكيم صوفي فينيس الفيلم بأنه «حازم وشعريّ في الآن نفسه»، مشيرة إلى أنه فيلم «صادم من الصعب مشاهدته، لأن حقيقة الحرب لا يمكن ولا يجب أن تطاق... إن عمل سيماف مؤثر بشكل عميق، بعاطفتها وشجاعتها، وسعيها إلى أن تكون شاهدة أمينة، في الوقت الذي كانت تحاول فيه أن تستوعب وضعها البائس، وأن تنجو بنفسها في حمص... لكن معجزة الفيلم تكمن في الكيفية التي يورطنا بها في أحداثه». وكتب موقع سكرين ديلي التابع لمجلة سكرين إنترناشيونال البريطانية: «إن ماء الفضة قصيدة بصرية من الألم الخام... وهو أيضا صرخة من الأسى».

لقد ذُكر منذ بداية الفيلم، وتم الإلحاح (أكثر من مرة على كل لسان ومن قبل المخرج نفسه) على أن الفيلم صورة ذاتية عن سورية صنع من ألف لقطة ولقطة أنجزها ألف سوري وسوري.. فهل هذه حقيقة؟ أم أن الفيلم أراد أن يحيل إلى ألف ليلة وليلة جديدة، غير «الليالي العربية المعهودة»، باتت تهدد الواقع العربي اليوم وتصنع سمعته؟

إن المادة الأساسية للفيلم وفرتها حقا اللقطات الكثيرة التي يصورها أناس عاديون، غالبا عن طريق هواتفهم النقالة، وينشرونها على الشبكات الاجتماعية وعلى رأسها «يوتيوب»، لكن كيف يمكن حصر العدد ليقف عند هذا الرقم الحافل بالدلالات، بالذات بالنسبة إلى الغربيين الذين يحدثهم الفيلم (وهو من إنتاج أوروبي)، بعد أن صار العرب خارج المعادلات، سواء السينمائية أو غير السينمائية.

بدأت حكاية «ماء الفضة: صورة ذاتية عن سورية» في ديسمبر 2011 عندما تلقى المخرج أسامة محمد رسالة عبر الفيسبوك من كردية سورية شابة تدعى سيماف (ماء الفضة باللغة الكردية)، تسأله سؤالا دارجا: «أي فيلم كنت ستصور إن كنت في حمص الآن؟». عندئذ لم يكن أحد يعلم أن اللقاء الإلكتروني العارض سيخلص إلى تحفة سينمائية، يمكن اعتبارها أول وثيقة مهمة عن النزف السوري المتعدد المستويات، الذي يجري ضمن نزاع أكبر ينتظر العالم أجمع فصله الأخير.

بكلمات أسامة محمد: «في ليلة عيد الميلاد، وصلتني رسالة من شابة لا أعرفها. قالت إنها موجودة في حمص وإنها كردية ستموت حرة... وسألتني ماذا أفعل لو كنت محلها، بالكاميرا طبعا. ومنذ ذلك الحين، وحتى مهرجان كانّ (مايو 2014) كنا نتراسل يوميا، أخبرتها بأنني بصدد التحضير للفيلم، وسألتها إمكان أن ننجزه معا».

عذبت أسامة محمد، في منفاه الاختياري القسري بباريس، مشاعر الجبن لأنه يتفرج على الأهوال من بعيد. لكن المهم أنه بدأ مع السؤال تعاون الاثنين الرائع في إنجاز «ماء الفضة... صورة ذاتية عن سورية».

كان قد مر أكثر من ثلاث سنوات منذ بدء الانتفاضة السورية باحتجاجات عمت البلاد. وكانت تظهر كل يوم عشرات من شرائط الفيديو التي التقطها هواة على مختلف مواقع شبكات التواصل الاجتماعي، بما في ذلك «يوتيوب» الموقع الأكثر شعبية.

وأسامة محمد يشاهد أشرطة صوّرها أناس مجهولو الهوية ورفعوها على موقع «يوتيوب»، وجد نفسه في واقع جديد، دفعه إلى مساءلة دوره كمخرج، والتأمل في المسؤوليات الملقاة على عاتقه، خلال هذه المأساة التي جعلته ينتقل من كونه صانعا للصور إلى كونه متفرجا سلبيا لها. مأساة داخل مأساة... ورويدا تعزز اعتقاد أسامة بأن هذه اللقطات التي صورت في الحرب الدائرة على قدم وساق هي بداية لصنع فيلم جديد، وبأن السوريين الذين يسميهم «مجتمع الشعراء الموتى» يعيدون تخيل الفيلم نفسه.

بدأ أسامة بتحرير كم هائل من شرائط «يوتيوب»، تضمنت القمع الدموي للتظاهرات، قصف المدن وصور الجرحى والقتلى. وكانت حمص ودمشق ودرعا أمثلة للمدن السورية الأكثر تضررا. حيث قطع الناس مئات الكيلومترات يتظاهرون ضد النظام. وحيث شاع الذبح والدمار من أجل السلطة. وسجن عشرات الآلاف من المتظاهرين والطلاب والنشطاء ودعاة حقوق الإنسان، وشاعت التقارير عن تفشي التعذيب والإرهاب في السجون. وهكذا بدأت عجلة إبداع الفيلم في الدوران، لتتحفنا في نهاية المطاف بإحدى التراجيديات العربية المذهلة.

تراجيديا عربية

الشريط السينمائي ينقسم إلى قسمين: الأول يستعرض المخرج فيه بداية الانتفاضة عبر جغرافيا تمسح المناطق السورية من خلال أشرطة وثائقية متنوعة وفق الحادثة: تعذيب معتقلين، ومظاهرات، واعتصامات، وانشقاقات، واعتقالات، ومداهمات، وتشبيح، وتفحيش على المدنيين... مع صور أهالي درعا الذين مشوا أغرب ماراثون في التاريخ (42 كيلومترا تمثل المسافة بين القرى المحيطة ودرعا)، كي يفكوا الحصار عنها، بينما مشى السوريون معهم آلاف الكيلومترات... «مشيٌ ضد مشي، مشيٌ معاكس لمشي سابق نحو صورة الفرد القائد»، وتحت الرصاص يرتفع صوت المتظاهرين: «الموت ولا المذلة»، وجندي منشق يدلي بشهادة عن رفضه إطلاق النار على المتظاهرين، بينما تتكرر صور تعذيب شاب وتعريته، وإجباره على تقبيل الحذاء العسكري.

ولفّ المخرج فيديوهات وصورا واقعية، تبدو شديدة السريالية كما هو الواقع السوري اليوم، بالتوازي مع غربته الفرنسية (مطر على الزجاج، سكة الحديد، إعلانات القطار والمترو). وربما تمثل اللقطات على مستوى آخر السيرة الذاتية للمخرج، منذ قرأ نصوصا، مثل «سافر قطار درعا، في حانوت سامي ساعات... »، في كتب المدرسة الابتدائية.





طفل يحاول العودة إلى بيته في المدينة المدمرة

تتداعى الصور، ويتسلل صوت المخرج مخاطبا المصور الناشط: «لا تحرك الكاميرا، ثبّتها، اللقطة الثابتة أجمل». لكن الكاميرا تتحرك باستمرار، بين لقطات ثابتة ومتحركة، لقطات بعيدة وقريبة، تتابع حركة السوريين الذين مشوا وبرز من بينهم آلاف المصورين الجدد. يصاب المصور ويصير شهيدا، ويسمع أسامة صوته يحاجيه: «ليش ما بتصور؟ صور أنت».

وهكذا وثق أسامة على نحو مؤثر تدمير وفظائع الحرب الأهلية من خلال لقطات الهواتف النقالة التي تم نشرها على شبكة الإنترنت لمجموعة من شهود العيان.

أما الجزء الثاني فيبرز على العكس حضور وئام سيماف بدرخان، السورية الكردية المحاصرة في حمص، التي بحثت طويلا عن مصور، قبل أن تدرك أن قدرها أن تقوم هي بتصوير الفظائع التي تراها، سواء من شرفة البيت الذي تقيم فيه أو من الشارع، وهكذا دارت عجلة التصوير، بالاتفاق مع المخرج، من داخل الحصار، بينما تتواصل معه - عبر السكايب - في حوارات شعرية مرهقة غارقة في الألم، يتركز فيها وعبرها توثيق العنف والحصار، عبر رسائل إلكترونية وصور ولقطات مهمة عن تفاصيل حياة حمص... القصف المتواصل والجوع والأطفال والحرق والتهجير وتفجير منازل بل وأحياء كاملة، واعتقال نساء من الشوارع والاعتداء الوحشي عليهن، وحتى جثث الموتى بين القمامة... فظائع هائلة، فضلا عن طفل في السادسة من عمره يحاول الوصول إلى منزله مرتعدا من قصف المدافع وغدر القناصين.

وبحلول النهاية تشكو سيماف في واحدة من مراسلاتها، بسرعة، من جور المتطرفين الذين استولوا على المدينة وتتساءل عما إذا كانت الثورة دخلت نفقا طويلا يبعدها عما انطلقت من أجله، كما تتساءل عما إذا كانت «ستموت في قبو على يد أحد قواد المتشددين»، بعد أن شعرت بخطرهم المباشر عليها وبداية تململهم منها ومن نشاطها ومن سفورها. وهكذا حاول «ماء الفضة»، في إحدى محطاته، أن يعكس معادلة متوازنة بما يبقي الفيلم في نطاق التعبير الذاتي بعيدا عن السياسة.

وحين تسأل البطلة المحاصرة ما لون الحياة؟ ينطلق صوت نعمى عمران القوي الهادر ليغني وينشد السؤال، مردفا إياه: ما هو طعم الرمل؟ لينتهي الفيلم، مع تأكيد أسامة محمد (الذي مزج ذلك كله مع صورة تتكرر لطفل وليد يقطع حبله السري، ربما ليؤكد أن سورية تولد من جديد، بعد أن قطع السوريون سيرتهم مع الماضي) بأن الفيلم ألف صورة وصورة وألف حكاية وحكاية ومائة ألف شهيد وشهيد.

إن صوت المخرج حاضر، يتردد صداه داخل الفيلم وخارجه: «أنا أسامة محمد، غادرتُ سورية صباح 9 مايو 2011، يوم النصر على الفاشية. ذاهب الآن إلى مهرجان كانّ، بلا فيلم. أنا الفيلم. سينمائي سوري بألف صورة وصورة. ذاهب بها لأقولها، لأتكلم».

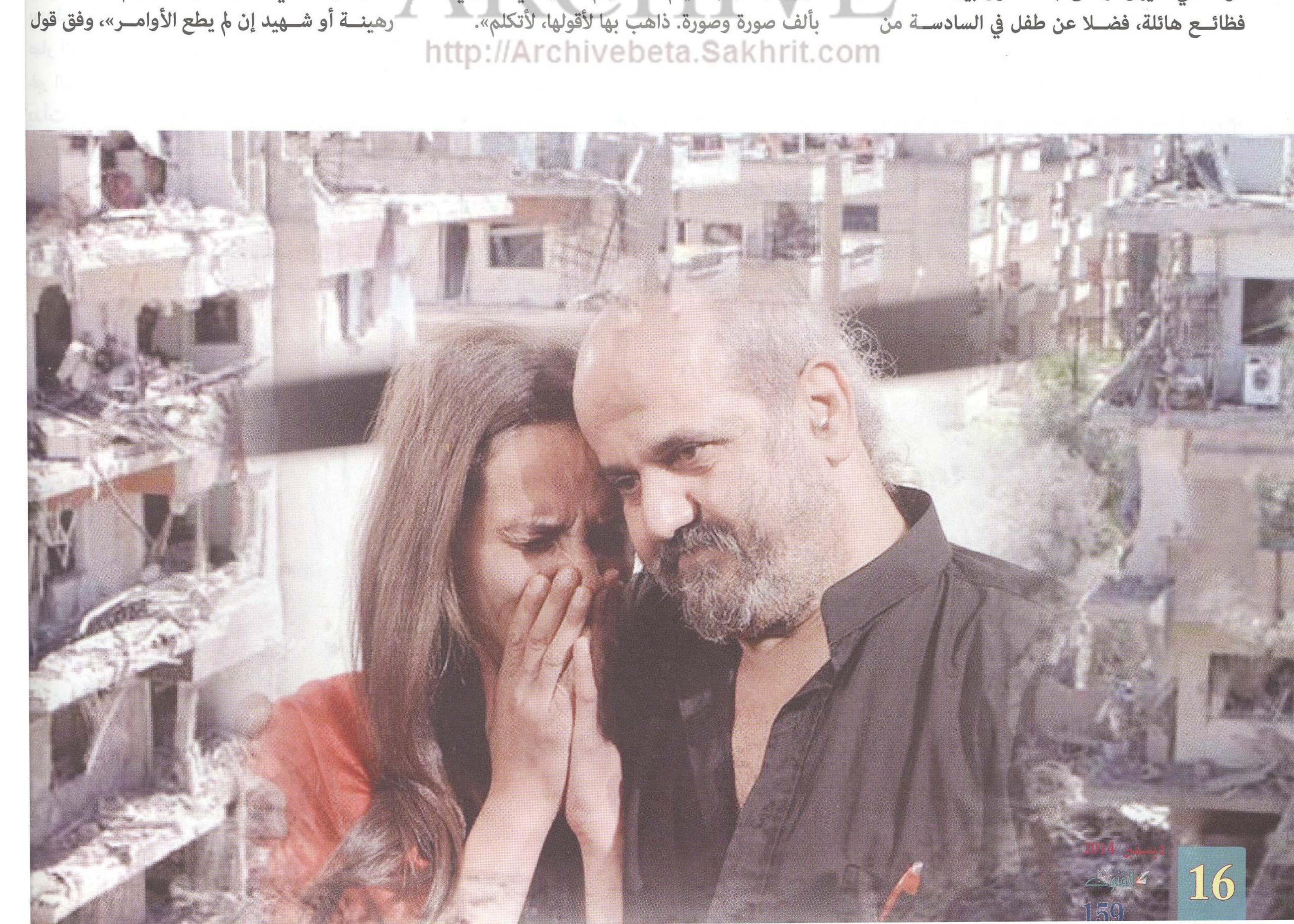
وقد استخدم - أسامة - عناوين كثيرة عبر مشاهد الفيلم مثل: «سبارتاكوس، الجندي المجهول، اليوم السادس، حكاية نادي السينما، ذاكرة الجسد»، كأنه يوشي ملحمة للقتل والتعذيب والمغالاة في العنف ببعض ما يكشف معناها ويعمقه.

الكاميرا سلاح

على النحو السابق قامت المخرجة الشابة وئام بتصوير بعض مادة الفيلم في حمص المحاصرة وقبل الحصار، وصور أسامة محمد البعض الآخر في باريس، بينما يتكون العصب الذي شكل بنية الفيلم ومحوره الأساسي وسياقه العام من فيديوهات ناشطين عاديين، قاموا ببثها على «يوتيوب»، وذلك مع الحوارات اليومية بين المخرجين، عبر «التشات» على الإنترنت.

ويلمس الفيلم علاقة المخرج بسينماه التي بحث عنها طويلا (سينما غرائبية، شاعرية، سينما القاتل، سينما القتيل...)، حيث وجد مفاتيح البحث مع سيماف التي تمكنت من تهريب الكاميرا وصارت مصورة بالمصادفة، ثم مخرجة بالتعاون معه، بعد أن سألته: لو كنت هنا ماذا كنت تصور؟ فأجابها: كل شيء.

وكان أحد التحديات أمام أسامة محمد هو إبعاد فيلمه عن الزعيق السياسي، وجعله محاولة لوصف ما يجري من الداخل. وكان الجنود واحدة من أكبر المآسي «لأن كل واحد منهم كان مشروع رهينة أو شهيد إن لم يطع الأوامر»، وفق قول




أسامة محمد ووئام سيماف بدرخان


أطفال سورية «تحت القصف»

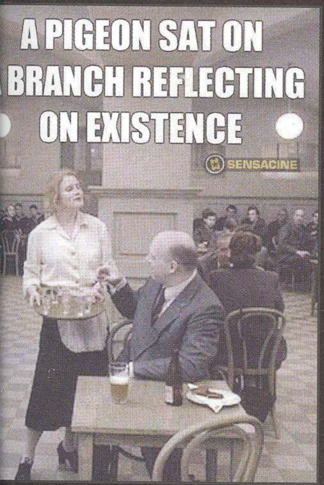
أسامة. وكانت العلاقة مع سيماف تحديا آخر، إذ «كانت تصور حيث يتقاطع الموت مع الحياة، بينما كنت آمنا في باريس».
وهكذا وثق الفيلم عبر عدة طبقات بصرية وسردية، لسيرة الثورة السورية... سرد سينمائي محكم يسير بالمتفرج من أول مظاهرات درعا في مارس 2011 إلى تجربة الحصار اليومية في حمص، بكل ما في الحكاية من ألم وعنف وضحكات وأمل. وكل ذلك في رفقة تطوّر تجربة الشباب السوري مع العدسة.
وهكذا جاءت الصور في الفيلم مزيجا من الحالة السورية بكل تناقضاتها، فمن لقطات متقطعة سريعة لاهثة تلاحق الحدث من لحظاته الأولى حتى بقايا الدمار والموت المنتشر في أنحاء سورية، إلى لقطات مخرج فنان ينتمي إلى سورية المستقبل، يرسم بعينه النافذة صورا من المنفى، من باريس الضباب والمطر والآلة التي يلهث البشر بين تروسها في المدن الكبرى، خصوصا حين تكون منافي جديدة. فرق هائل بين المشهدين تقنيا وإيقاعا ولكنهما توأمان في الروح، فالصورة البدائية المأخوذة بالهاتف المحمول تظهر على الشاشة الكبيرة، وعن سابق قصد وتصميم، ضبابية مرتعشة مبهمة مسطحة الظلال. ولكنها تخفي خلف حجابها التقني روح الحدث وفضاء المكان. وكذلك اللقطة السينمائية المشغولة بدقة جمالية وتقنية عالية في المنفى الباريسي تضيء الحدث أكثر فأكثر... تمسد الروح اللاهثة وتهيئها كي لا يلتبس عليها المعنى وتصدمها الصورة الأخرى فيأتي الشريط كمقطوعة تتناغم فيها الحركات السريعة والبطيئة والعميقة والراقصة. لكننا نصل في النهاية إلى قمة السريالية الناتجة عما يصل إلينا بصريا وذهنيا، من طريقة تعاقب الصور وغرائبية ما نشاهده، من مناظر التعذيب والتنكيل والدماء.
ولطبيعة المادة يتميز الفيلم بإيقاع سريع مع نفس شاعري، تكشف عنه الكلمات والتعبيرات التي تستخدم في التعليق الصوتي، مع طريقة توليف الفيلم، الذي يظل يتنقل طوال الوقت بين الذاتي والموضوعي، الحاضر والتاريخ، الواقعي والخيالي، القريب والبعيد، ببراعة ودقة وتحكم تبدو بلا شائبة!
ولا بد من إشادة بنعمى عمران زوجة أسامة محمد، وهي مغنية أوبرا ومؤلفة موسيقية، إذ أبدعت موسيقى الفيلم مستخدمة قدراتها الأوبرالية مع تراتيل دينية مسيحية وموسيقى عربية شجية حزينة على العود و... إلخ.
إن ماء الفضة هو محرقة العصر الحديث، رصاصة فضية (سحرية) في وجه اللامبالاة وإطلاق الأحكام السهلة. مباني حمص المتهالكة، الجثث المشوهة الملقاة في الشوارع، الحيوانات المشوهة، الأطفال اليتامى العزّل، الناس وهم يخاطرون بحياتهم في محاولة لربط من سقطوا بالأسلاك والحبال ليدفنوا بكرامة تحت نيران القناصة. رؤية مروّعة صاغها أسامة محمد كمرثية تراجيدية.
الوضوح الجلي في الفكرة والهدف والأسلوب. العناوين المهمة كمفاتيح فعالة في فك شفرة العمل المركب الكثيف. إعادة ترتيب وتسلسل هذا الشلال الهادر من الصور الأولية التي تنقل الدم السوري الصريح على الهواء مباشرة... لوحة سينمائية ذات جمالية بصرية عالية برغم فقر الصورة الأصل، تجعلنا أمام ملحمة بصرية تراجيدية تعتمد الوثيقة التسجيلية.
أما على المستوى الفني فالفيلم معادل بصري وسمعي سينمائي مذهل، يستخدم كل ما تتيحه اليوم تقنيات كاميرا الديجيتال والنقال الصغيرة، مع إمكانات الكمبيوتر والإنترنت، لكن السر الأول في التميز هو أن مبدع الفيلم سينمائي خبير، اعتمد على ثقافته وخياله البديع في تقديم موضوعه من دون صراخ أو تعليق صوتي فخيم، بل من خلال لغة شعرية، تخلق جدلية تتسم بالحيوية الشديدة بين شريطي الصوت والصورة، بل وبين الثنائيات التي تنقل عبرها.

ملكوت الحيرة والأسئلة

أخيرا يستحق أسامة محمد صاحب الإنجاز فرصة يبين لنا فيها كيف جاء إنجازه وكيف يراه: «إن صور يوتيوب التقطها بشر وجدوا أنفسهم لا يستطيعون ألّا يصوّروا هذه اللحظات، فيما يشبه السؤال الذي يطرحه السينمائي دائما على نفسه... السينمائي الذي لا يريد أن يبيع سلعة، بل أن ينتمي إلى التاريخ الإنساني، بمعنى محاولة إضافة شيء إلى المنجز الجمالي... مع هذه الصور وجدت نفسي داخل ملكوت الحيرة والأسئلة. كيف تعثر على الـ «باسورد»... فتبصر، وتكتب بصريا جوهر اللحظة التي خلقت هذا الكمّ الهائل من الصور التراجيدية. أدركتُ أن ثمة شيئا ما، كتابة بصرية ما، بدأت سورية اختراعها، وراحت تعبّر عن ذاتها عبر الصور. إذا تملكتكَ رغبة في اكتشاف خلاياك، فستجدكَ أمام واقع من البحث المضني. البحث استغرق 11 شهرا، فتجدد الشكل اللغوي، ليصل هذا المنجز إلى ما وصل إليه. في البداية، لم يكن يشبه الشكل الذي هو عليه اليوم. التراجيديا كونٌ من التفاصيل، والعمل على اختيار التفاصيل سؤالٌ مقلق جدا. فالتفاصيل قد تشرح ما قبلها أو ما يليها، فتنتهك جمالية التراجيديا: أيّ الشهداء أجمل، ما هو الجمال؟ هل الرجل الممزق المفجر الرأس الجالس على كرسي، لقطة جميلة؟ التراجيديا تكمن في قوّتها الداخلية النابضة. التراجيديا عُرِّفت بأنها «موتٌ أو فناءٌ أو توقفٌ أو دمار قوة كانت لاتزال في أوج طاقتها على العطاء». التراجيديا هي الألم المستقبلي.
صار مبرر الوجود الإنساني والسينمائي بالنسبة إليّ، أن أعثر على كل ما قد اختزن من طاقة ومخيلة، لحماية رواية الضحية من أن تفنى وتداس، كما حصل مع الحالمين بالحرية».

فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان فينيسيا السينمائي

حمامة تقف فوق غصن تتأمل الوجود



بوستر الجزء الأخير من ثلاثية «أن تكون إ


روي أندرسون وجائزة الأسد الذ
في مهرجان فينيسيا الكبرى

من خلال رؤية شاعرية تكشف المذهل في العادي من شؤون حياتنا، وفي خطرات سريالية تهكمية كوميدية، يناقش فيلم روي أندرسون الأخير(الذي فاز في سبتمبر 2014 بالجائزة الكبرى لدورة مهرجان فينيسيا السينمائي الواحدة والسبعين) يناقش عبثية الوجود، وضرورة أن نعشقه ونحبه في الوقت نفسه! إنه يقول لنا انظروا كيف يعيش البشر مستلبين مغتربين في عالم معاد وقح شرس... أليس ذلك بالمأثرة العظيمة الغريبة الرائعة؟ إن البشرية تتجه نحو نهايتها، وإن كان مصيرها مازال بين أيديكم.

هذا ليس عنوانا فلسفيا اخترته للحديث عن فيلم مدهش، بل هو ويا للعجب عنوان الفيلم نفسه، احتفظت به من دون تغيير لأنه يعكس طبيعة العجب الذي يحيط بالفيلم. ومبعث العجب أن السينما التي ظل الصفوة ينظرون إليها طويلا كتسلية سوقية، شبت عن الطوق وباتت تتفلسف متجاوزة حدودها وما يتصور أنه طبيعتها... فكيف بالله عليك يمكنها التعبير عن الأفكار الكلية المجردة، والكاميرا تجسد وقائع، أو نثريات مادية تفصيلية، بمجرد أن تبدأ في التصوير؟! هذه هي المأثرة التي يقدمها لنا المخرج السويدي روي أندرسون في فيلمه الذي يناقش، من خلال رؤية شاعرية للعادي المبتذل، عبثية الوجود، وضرورة أن نعشقه ونحبه في الوقت نفسه!

هادي محمد
ناقد - مصر

لقد شهدنا السينما تتجاوز طبيعتها وتتفلسف مع إنجمار برجمان وأندريه تاركوفسكي وغيرهما، وظن البعض أنهم فلتات، أنجبهم عصر تقول الشواهد إنه ماض إلى أفول... لكن ثلة من الفنانين الناشطين يلحون علينا، من خلال أفلامهم، بأن شواهد ما نعيشه تؤكد أننا في مسيس الحاجة إلى الفلسفة ونظراتها الكلية، ومن هنا سوف تستمر الفلتات في الظهور، وليس الظهور فقط، بل والأداء المتألق، والتجلي، الأمر الذي دفع ببعض النقاد الأوروبيين الكبار إلى رؤية أن بطلي فيلم أندرسون (سام وجوناثان) يقومان بدور شبيه بالدور الذي قام به دون كيشوت وسانشو بانزا في عمل سيرفانتس الخالد (أعظم عمل أدبي وفق كثير من الاستفتاءات)، فضلا عن قرار واحد من أقدم وأكبر المحافل السينمائية - مهرجان فينيسيا - منح الفيلم وفيلسوفه أكبر جوائزه.

وحتى ننتهي من تهاويل الفلسفة، لندلف إلى الفيلم المتفلسف، لا بأس من إشارة إلى أن ما قاله أندرسون في إحدى مقابلاته «أنا من راح يفكر في الوجود وإن عرضت نفسي كحمامة» أمر بديهي، لكن التفلسف ينبع من أن عنوان الفيلم يحيل على لوحة الفنان الهولندي بيتر بروجل الأكبر (1525- 1569) «الصيادون في الثلج»، وبروجل معروف برسمه الأرياف. واللوحة التي شكّلت مصدرا للوحي رسمها الفنان قبل أربع سنوات من رحيله، تصور منظرا قرويا شتويا، تحط فيه بعض الطيور على أغصان الشجر... تسلل أندرسون إلى قلب الطير، وتخيّل أنه يتأمل البشر ويتساءل عما يفعلون، ولماذا هم مشغولون إلى هذا الدرجة؟ فالطير بالنسبة إلى أندرسون لا يفكر فقط في الوجود، بل يقلق عليه أيضا، كما يقلق من تجاهل البشر لكون النهاية - أو القيامة - باتت على هذا النحو أقرب من حبل الوريد.

وهكذا يبدو الفيلم كأننا أمام دون كيشوت وسانشو بانزا العصر الحديث. سام (نيلز ويستبولم) وجوناثان (هولجر أندرسون)، البائعان المتجولان اللذان يزوران مدينة جيتبورج، ويعرضان للبيع أشياء غريبة مثل طاقم أنياب دراكولا، وقناع لوجه عجوز مشوه بسن واحدة، وصندوق يصدر، ويا للعجب، صوت طفل يضحك.

والمفارقة أن الرجلين غير قادرين على إبهاج نفسيهما، أو حتى الانعتاق من دائرة الكآبة والفشل والوحدة التي تحاصرهما. فهما لم ينجحا طوال الفيلم في بيع قطعة واحدة من بضاعتهما، بينما تضعضع وضعهما المادي والمعنوي و... وأصبح مزريا، مما يفسر الحالة التي تصيب أحدهما عندما يستمع إلى أغنية رقيقة تقول: «أنا سعيد جدا لأني في طريقي إلى لقاء والدّي في الجنة»... البائع الذي أصبح غير قادر على إيقاف الأغنية أو التوقف عن سماعها، كأنها باتت قدره، يعترف بأنه يحبها لكنه يصف نهايتها بالمرعبة، لأنه لا يريد أن يلتقي والديه مرة ثانية «على الرغم من أنهما كانا عطوفين جدا»، ربما لعدم قدرته على مواجهتهما بحياته المأسوية.

لكن المهم أن سام وجوناثان يطلعاننا، من خلال تجوالهما الاستعراضي العجيب، على مصائرنا كبشر. فالفيلم منسوج من حكايات كل يوم غير العادية، التي تصور وجودنا في عظمته وتفاهته ومبالغاته وجماله ومأساويته وأحزانه و... في رؤية بانورامية، كما لو كان من قبل حمامة تتأمل أحوالنا... الحمامة تلفها الدهشة من أنشطة البشر وحماقاتهم وتفاخرهم وتحريضهم وهوجاتهم، وتسعى لفهم كل ذلك، من خلال ما تخلقه الأحداث من توتر بين المبتذل والجوهري، بين الهزلي والمأساوي، لإظهار الطبيعة الجدلية الدينامية للوجود، في محاولة لتأسيس فكرة الفيلم الضاربة في كل الأنحاء، وهي أن البشرية تمضي نحو نهايتها من دون أن تلوي على شيء، وإن كان مصيرها مازال بين أيدينا.



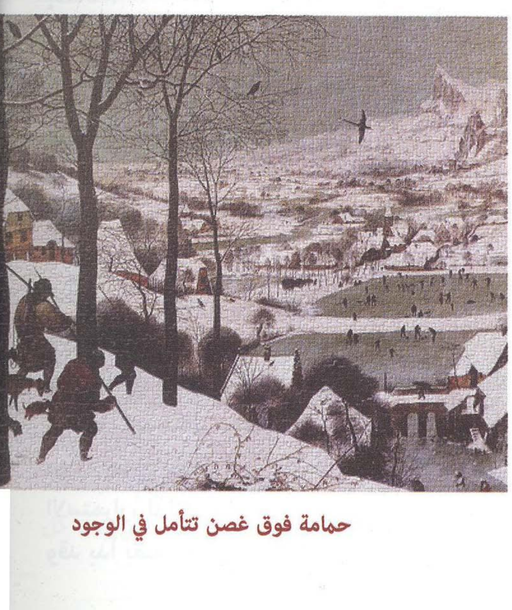
رجل ذاهل أمام حمامة تتأمل الوجود وزوجته واقفة يسير عليها الجمود

متحف الحيوانات المحنطة

من متحف للطيور والحيوانات المحنطة يبدأ روي أندرسون فيلمه، حيث نرى كهلا يتفرج على الطيور المعروضة، بينما يطل علينا الهيكل العظمي لديناصور (منقرض) عبر الباب من قاعة العرض المجاورة، وتنتظر زوجة الرجل على بعد خطوات ضجرة نافذة الصبر جامدة لا تحرك ساكنا، إلى أن ينتهي من تفحصه حمامة هزيلة تقف - كما لو كانت في قبرها الزجاجي الفخم - فوق غصن شجرة صناعية، كأنها «تتأمل» الوجود! يغادر الرجل وزوجته القاعة، تاركين إيانا نتأمل الحمامة لوهلة، قبل أن تُطالعنا نهاية اللقطة بكلمات: «الجزء الثالث من ثلاثية أن تكون إنسانا» (الثلاثية التي بدأها المخرج السويدي بفيلم «أغنيات من الطابق الثاني» عام 2000، ثم تلاها بـ «أنت... الذي تعيش» عام 2007). بعد ذلك نقرأ تنبيها يقول «ثلاثة لقاءات مع الموت»، قبل أن تتابع مشاهدها.

في اللقاء الأول نرى الرجل نفسه يتأمل الجليد المتساقط من النافذة قبل أن يبدأ فتح قنينة نبيذ، للعشاء المعدّ على مقربة منه، لكنه يصاب في أثناء محاولاته الهزلية بأزمة قلبية، ويسقط ميتا، بينما الزوجة في المطبخ على بعد أمتار، منهمكة فيما تحضره، من دون أن تنتبه لما حدث، بسبب صوت الخلاط الكهربائي مع صوت أغنية يبدو أنها حتى لا تسمعها.

وفي اللقاء الثاني نرى امرأة مسنة ترقد في النزع الأخير، وقد كادت تصبح هيكلا عظميا، تحتضر على سرير في المستشفى، قابضة على حقيبة يدها التي تحوي مجوهراتها وأموالها، كأنها ستصحبها معها إلى العالم الآخر، أو كأنها ثمن تذكرة دخول الجنة، وكل من ولديها يحاول انتزاع الحقيبة دون

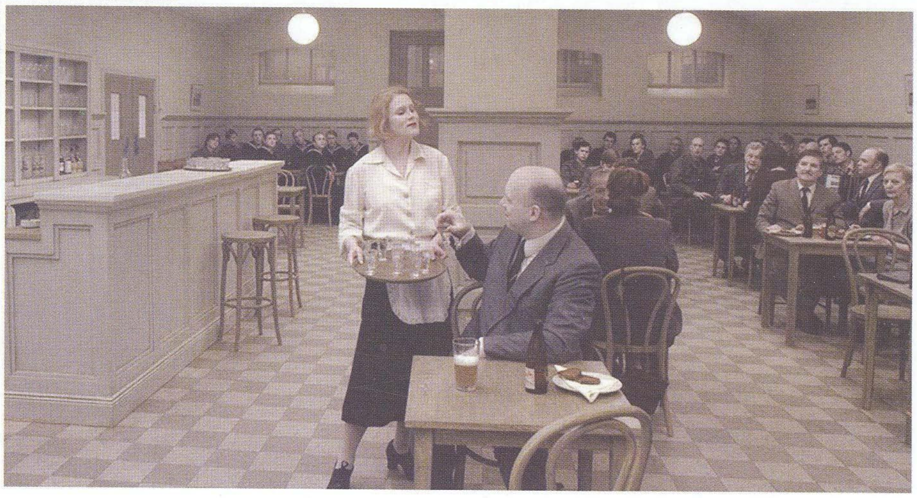


حمامة فوق غصن تتأمل في الوجود





لوحة بروجل وتأمل الحمامة للبشر... لماذا هم مشغولون إلى هذا الحد؟



جدوى، في مشهد عبثي مثير للأسى والضحك معا.
أما لقاء الموت الأخير فنرى فيه رجلا ضخما وقد سقط ميتا، تتوسد جثته أرضية السفينة، بينما لا يشغل البائعة إلا سؤال القبطان عما يمكن أن تفعله بالوجبة، التي دفع الرجل ثمنها للتو، لكنه لم يمسسها! وعندما تسأل الركاب إن كان بينهم من يرغب في تناولها مجانا، يتقدم أحدهم ويأخذ البيرة ويتجرعها، بكل برود، في حضرة الموت الفاجع.
وقد تم تصوير كل من مشاهد الموت الثلاثة في لقطة واحدة، بكاميرا ثابتة من بعد، بحيث لا يُسمح للمتلقي بالتورط العاطفي مع محتواها، بل تأملها فقط على البعد، ذلك أن لقاءات الموت لم تكن سوى فاتحة لإنشودة طويلة عن مظاهر موت الإنسان الأوروبي خاصة، والإنسان عامة، إذا أخذنا بعين الاعتبار عنوان الثلاثية «أن تكون إنسانا».

حب أصيب بالخرف

وقد يبدو للوهلة الأولى أن المشاهد واللقطات والشخصيات التي تطالعنا على مدى 100 دقيقة لا رابط بينها، غير رؤية سام وجوناثان لها خلال تجوالهما، لكن التأمل والتدقيق يشي بالعكس تمامًا، فالشخصيات تمهد الواحدة للأخرى، ولتفصيل حكاياتها، فمثلا نرى قائد الباخرة - الذي شاهدناه في لقاء الموت الثالث - وقد أصبح عاملا في محل لتصفيف شعر الرجال، فبعد 15 عامًا في مهنته أصبح يشعر بدوار البحر، ولم يعد قادرًا على الاستمرار، لذلك بدأ يساعد زوج أخته في عمله، وقد بدأ بصعوبة التدريب على قص الشعر، الأمر الذي يدفع بائعنا الجوال إلى إنقاذ رقبته والفرار هاربًا إلى الحانة، حيث يلتقي زميله.
وعلى الرغم من كون أندرسون يتناول الحاضر في فيلمه، فإنه يعود إلى الماضي ليكشف الرابط بينهما، ليشي بأن الحاضر جاء ثمنًا لأخطاء الماضي الفادحة. فهو مثلاً يلجأ إلى الفلاش باك ليعود صراحة إلى العام 1943، حيث نرى أحد الرجال المشاركين في الحرب العالمية الثانية، وقد أصبح عجوزاً لا يسمع ولا يدري بشيء مما يدور حوله.

وفي مشهد آخر مبهر، يمزج بين التاريخي والحداثي، نرى ملك السويد في القرن الثامن عشر وهو في طريقه إلى غزو روسيا، يدخل حانة موجودة في أيامنا هذه، مرتقيا صهوة جواده، ثم نراه في مشهد آخر بعد أن خسر نصف أراضي المملكة على أيدي الروس يعاود سيرته ويدلف ثانية إلى الحانة، لأنه يريد أن يدخل الحمام فيجده مشغولاً.
الفيلم بأكمله تنويعات على حالة الموت التي يعيشها الأوروبيون (ليسوا وحدهم بالطبع). فحتى الحب قد أصيب بالخرف إن لم يكن قد ضل ومات: كما نراه مجسدا منذ مشاهد الرجل الذي مات بالذبحة على مبعدة خطوات من زوجته الضجرة. وكما في مشهد ملك السويد تشارلز الثاني، الذي يطرد حراسه النساء، إذ إنه لا يستطيع أن يكبح رغبته في ساقي الحانة الشاب وهو في طريقه إلى غزو موسكو، بينما يظل صاحب الحانة يكرر جملته الرمزية في مشهد عودة الملك مهزوما: إنهم يتحملون مسؤولية كون النساء أصبحن أرامل.
وعبر مشهد مدربة رقص الفلامنكو الإسباني التي تغرم بأحد طلابها فتتحرش به في أثناء التدريبات، في لقطات تثير الأسى والضحك، فهي في عمر أمه، مما يدفع الشاب إلى الابتعاد عن التدريب. وعندما يلتقيان في المطعم بعد ذلك يرفض توددها وتوسلاتها، في مشهد نراه من خلف الزجاج من دون أن نسمع شيئا، وإن كرر صوت صندوق البريد على هاتفها الجوال في لقطة لاحقة «ليس لديك رسائل».

جهنم على الأرض

مشاهد الموت هذه تتسم بالجدل والشمول الذي يكشف في النهاية حتى جرائم الأوروبيين، فعلى سبيل المثال يحيل أحد المشاهد إلى الاتهامات التي تعرضت لها شركة تعدين سويدية، بعد بيعها آلاف الأطنان من بقايا المعادن المصهورة إلى تشيلي خلال ثمانينيات القرن العشرين، حيث واجهت عددا من القضايا لاتهامها بالتسبب في تسمم المئات، بينهم أطفال كانوا يلهون في مواقع تلك النفايات.
بل ويستدعي أندرسون التاريخ في مشهد استثنائي مذهل وفريد في تاريخ السينما، عندما نرى أسطوانة نحاسية ضخمة تبرز على سطحها زوائد على شكل أبواق آلات نفخ موسيقية، وجنود الجيش البريطاني يدفعون إلى داخلها طابورا من الرجال والنساء السود المقيدين بالسلاسل، قبل أن يشعلوا النيران أسفلها وقد أخذت في الدوران حول محورها. يهجو أندرسون الإنسان الأوروبي بقسوة، متخلصا تماما من النزعة المركزية الأوروبية، معلنا استنكاره لتاريخ الانتصارات الزائفة والممارسات الاستعمارية البشعة، مصورا المستعمر وهو يقدم تسرية وتسلية لرجال ونساء عالم الأعمال الأوروبيين... يتفرجون وهم يحتسون النبيذ، على تحميص أو شواء مجموعة من نساء ورجال إحدى المستعمرات الأفريقية... ولا يتوقف أندرسون عند مشهد المحمصة الرهيبة، بل يوحي بأنه كان حلمًا شاهده البائع الجوال بطل فيلمه، إذ يعذبه الشعور بأنه متورط في ذلك الفعل المرعب، ويخاف ألا ينال الغفران، برغم الثمن الذي يدفعه بحياته الميتة يوما بعد يوم.
هكذا من خلال متتالية من «الاسكتشات التهكمية» يحاول مخرجنا استعراض عبثية الحياة،

في محاولة لدفعنا إلى محاولة إنقاذها (ربما من خلال مشهد عابر لامرأة تجلس في ظل شجرة أمام عربة طفلها تلاعبه وتقبل قدميه في حب ووله، بينما يأتينا صوت الطفل الضاحك المثير للبهجة وربما الأمل الذي أراد المخرج ألا يتخلى عنه)، متحركا بحرية تامة في الزمان والمكان... من الحاضر في جيتبورج إلى العام 1943 وإلى القرن الثامن عشر، وبين مشاهد من الحياة الواقعية اليومية وأخرى من الخيال الجامح. كما يتحرك بحرية تامة في بناء الفيلم، البعيد عن حبكة درامية تقليدية بعينها، والمكون من مشاهد منفصلة تربط بينها أفكار فلسفية تهكمية مجردة، معتمدا على ذكاء المتفرج في التقاط العلاقات الذهنية بينها وبين الشخصيات والأماكن التي تظهر فيها، وإن بدا أن الرابط شخصيتا دون كيشوت وسانشو بانزا العصريتان.

ضحك ومرارة

يصف أندرسون فيلمه بأنه «محاولة لعرض ما يمكن أن يكون وجودا إنسانيا». والحقيقة أنه في فيلمه التهكمي السريالي يشبه بطليه سام وجونثان... إنه يسعى لإمتاع جمهوره، لكنه يقدم الكوميديا في أجواء كابوسية تمتزج بالمرارة، والإحساس الفاجع بعبثية ومأساوية الوجود الإنساني. إنه يحفر في المسافة بين الألم والضحك، محاولا التعبير عن هموم الإنسان الهامشي المهمل المستلب، ومأساة الوجود الإنساني، عبر جماليات العادي واليومي والتافه.

وأسلوب الإخراج موظف للتعبير عن المعنى التهكمي السريالي. اللقطات طويلة من دون قطع حتى تستوعب المشهد المعني. والكاميرا لا تتحرك على الإطلاق بل يتم التعبير من خلال زوايا التصوير المختارة بعناية. فجيش الغزو، مثلا، يذهب إلى الحرب فخورا متحمسا، ومن الزاوية نفسها يعود ذليلا منهارا. ولا توجد لقطة واحدة كبيرة، وإنما لقطات عامة ومتوسطة لإثارة التأمل والتفكير وإعمال العقل بدلا من الانفعالات والعواطف. وأغلب المشاهد تدور داخل حجرات وأماكن مغلقة، تتحول عمليا إلى مقابر. والضوء متعادل من دون ليل ولا نهار، ولا شمس ولا قمر. مع استخدام مرشحات للحصول على صور شاحبة تغلب عليها الألوان الكابية كالأزرق والرمادي والبيج والأخضر الباهت، في متتاليات بصرية يلفها شيء من كآبة الروح والضجر والموت.

باختصار محاولات دؤوبة للسيطرة على مفردات اللغة السينمائية التي صاغ بها أندرسون رؤيته الخاصة في ألوان لا تشبه أبدا ألوان الواقع، لكنها توحي بالبرودة والجمود، حيث يصف نفسه بالولع بتصوير «الهايبر رياليتي» وليس الواقع نفسه.

وفي هذا الإطار يتميز الفيلم، الذي استغرق من حياة مخرجه السبعيني سبع سنوات، بالإيقاع الشاعري، وكوادره بتكويناتها التشكيلية وبأثاثها البسيط المتناثر في الفراغ الذي يشعرنا بالبرودة العاطفية والوحدة الجليدية القاتلة حتى في أكثر الأماكن ثراءً، بإضاءتها الكابية والصفراء الموحية، ليس فقط بالجو الخريفي، ولكن أيضا بالاحتضار وسيطرة شبح الموت على الأجواء. وكأنه يعتبر البشر بلا حياة ـ أشبه بحيوانات وطيور تم تحنيطها - كما في المشهد الافتتاحي - صارت خالية من نبض الحياة ورونقها.

ولا تقف علاقة الفيلم بالحمامة عند عنوانه، أو الحمامة التي نراها في المتحف، فإننا نستشعر وجود الحمامة في عدد من المشاهد الخارجية من خلال صوتها الذي يأتينا من خارج الكادر كأنها تتأمل حال أبطال أندرسون ومآسيهم، لاسيما في المشهد الختامي الذي نرى فيه رجلا فقد إحساسه بالأيام. كما أن هناك مشهدا لطفلة كتبت قصيدة عن «حمامة فوق غصن تتأمل في الوجود».

ويجرنا صوت الحمامة إلى شريط الصوت؛ ففيه علامات هادية تؤكد رؤية أندرسون، من خلال



عبارات تتكرر على طول الفيلم، خلال كل الأزمنة والأمكنة، وتربط بين المشاهد، مثل عبارة صندوق البريد على الهاتف الجوال: «ليس لديك رسائل»، وعبارة «أنا سعيد بأن أعرف أنك على ما يرام». التي نسمعها في مواقف مأساوية عدة، أحدها ويا للعجب من تقني في معمل للتجارب، بينما يتعالى صراخ قرد محاط بالأسلاك مما يتعرض له من صدمات كهربائية! هذا كما إن من سلسال ذلك كله يتحرك في إطار مائة دقيقة مع موسيقى مختارة من الألحان الشعبية، تحفها تيمات من النشيد الوطني. ذلك بينما لا يحمل حوار الفيلم وظيفة مباشرة للتعبير عن العلاقات بين الناس، غير ما وصلوا إليه من برودة وانفصال وانعدام للقدرة على التواصل، والأهم عدم القدرة على تفهم المأزق الذي يعيشه الآخرون، والذي قد يكون مكثفا لمأزق أكبر وأشمل. برغم أن كل شيء يجري في إطار مهذّب لامع نظيف، إلى حد الاختناق والموت.

لقد عرف عالم السينما روي أندرسون لأول مرة في العام 1970 حين عرض فيلمه الأول «قصة حب سويدية» بنجاح باهر في مهرجان برلين، وبعد فيلمه الثاني «جيلاب» 1975 اعتزل إنتاج الأفلام الروائية لمدة خمسة وعشرين عاما تفرغ خلالها لإخراج الإعلانات التجارية (يجود من خلالها تقنياته، وينفق من دخلها على إنتاج أفلامه)، حتى قدم فيلمه الأجمل والأشهر «أغاني من الطابق الثاني» الذي فاز في دورة مهرجان كان في العام 2000 بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وكان بداية ثلاثية «أن تكون إنسانا»، التى عرض الجزء الثانى منها «أنت الذي تعيش» (2007) في برنامج «نظرة خاصة» في مهرجان كان 2007. و«حمامة فوق غصن تتأمل الوجود» هو خاتمة الثلاثية وخلاصتها، وذروة التعبير عن رؤية أندرسون للحياة والعالم والتاريخ الإنساني، وبأسلوب سينمائي فلسفي خاص به، يعد علامة من علامات الإبداع السينمائي لما بعد الحداثة.

لكن يبقى التأكيد أن ما سبق ليس إلا ما أمكن كتابته، فأفلام أندرسون تظل تجربة بصرية لا شفهية أولا وأخيرا، أي أن الكلام يعجز أمامها إذا لم يكن مصحوبا بمشاهدة تخوّلك «لمس» أحداث وأصوات وألوان الفيلم الباهتة الموشاة بحالة احتضار. كأن المخرج المتفلسف يخرج لسانه السينمائي لكل منا معها مرددا، في نهاية المطاف، جملته الأثيرة: «بالغ سعادتي لأنك تحس بعد كل ذلك بأنك على خير ما يرام».

مسرحية للكاتب النمساوي بيتر هاندكه

الأيام الجميلة في أرانخويث .. أسرار المكاشفة



يكفي أن نتذكر مسرحيات الكاتب النمساوي بيتر هاندكه العظيمة التي أخرجها كلود ريجي، وقامت ببطولتها جان مورو وجيرار ديبارديو ومايكل لونسدال. هذا وحده سيرسخ تصورنا أننا أمام كاتب بارع يكتب أيضا مسرحيات فاتنة لا تقل كثافة وملحمية عن رواياته العديدة. شاهدنا له مسرحيات «إلى أن يفرقكما النهار» و«النفق الأزرق»... واليوم نشاهد مسرحية «الأيام الجميلة في أرانخويث»، وهي مدينة إسبانية، تقع على بعد 44 كيلومترا جنوب مدريد على الضفة اليسرى من نهر التاجة. هذه المدينة مناسبة للزراعة فحسب لأن تربتها ولسهولة ريّها، لأنها قريبة من نهري التاجة وجاراما.

د. سعيد بوكرامي
ناقد مسرحي- المغرب

كتب بيتر هاندكه المسرحية باللغة الفرنسية، وهي تركز على حوار مؤثر للغاية عن الحب، بطريقة كلاسيكية يمكن أن ترتد إلى عهد أفلاطون. امرأة ورجل متواطئان في الألفة الطويلة التي تسمح لهما، على الأرجح، خلال ليلة صيفية جميلة، بأن يتحدثا عن الحب، كما في المرة الأولى، يتقاسمان الذكريات السعيدة أو الحزينة داخل حديقة كما الحديقة الأولى واللقاء الأول. يتحدثان كأنهما يريدان أن يتذكرا كل ما في الحب من جليل أو تافه، من صعوبة في بعض الأحيان، يمجدان نفسيهما إلى درجة سامية، تنير بضوء ملائكي. أو يخطئان نفسيهما إلى درجة التحقير. ومن خلال هذه الذكريات تختلط، كما هي الحال دائما في كتابة هاندكه، وتمتزج الأوصاف التي تشهد باهتمام استثنائي بالعالم، والطبيعة، وآثارها العزيزة المنال التي هي جزء لا يتجزأ من أسرار الحب التي يحاول الرجل و المرأة تفكيك شيفرته.

قدمت المسرحية لأول مرة بمهرجان فيينا للمسرح في الفترة ما بين15 مايو- 7 يونيو، 2012، وأخرجها لوك بوندي، وأدى دور المرأة الفنانة دويرتي ليسفسكي ودور الرجل الفنان ينس هارزر. أما العرض الثاني فقدم في سبتمبر 2012 بمسرح الأوديون بباريس.

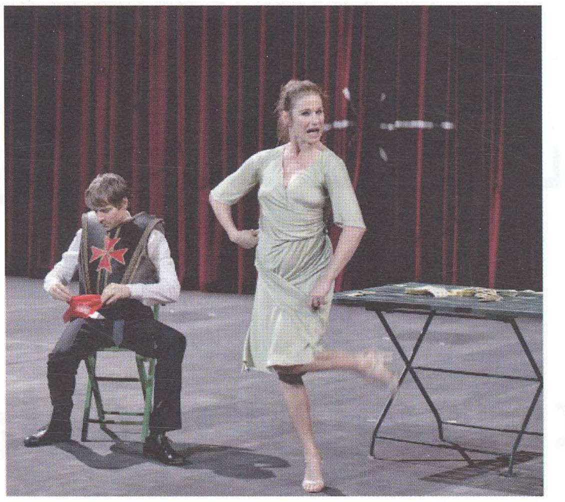
كان منتظرا أن يقوم المخرج الفرنسي لوك بوندي بعمل جديد ومختلف بعد توليه إدارة مسرح الأوديون الأوروبي. بحيث إنه قدم مسرحية «الأيام الجميلة في أرانخويث» في عرض أول وافتتاحي للمسرح. كان رهانا كبيرا وطموحا أكبر خصوصا وأن مسرحية بيتر هاندكه ذات مستوى عال جماليا ودلاليا. كما أن العودة إلى تقديم مسرحيات هاندكه كانت مغامرة أيضا بسبب منع عرض مسرحياته على المسارح الفرنسية منذ 2007 بعد موقفه خلال مشاركته في مأتم الديكتاتور ميلوسيفيتش. بالإضافة إلى ما قد يتعرض لوك بوندي من خطر الجدل الذي يثار حول المؤلف ومسرحيته.

مشاهد فائقة الدقة والإشرق

ليس من الضروري أن يكون لمسرحية «الأيام الجميلة في أرانخويث» دوي إعلامي، لكن يجب أن يقطر رحيقها الفني بمهارة تصادق النص وتتحداه، توافق التقاليد المسرحية وتتجاوزها بجذرية. فوق خشبة شبه فارغة نرى ممثلين، هناك رجل وامرأة، يتحاوران داخل فضاء هو المسرح نفسه، ديكور خال من البهرجة، وحشد من الممثلين، الفضاء خال من الضجيج والإثارة الغريزية والأصوات العالية. خال أيضا من أحداث مهمة. هناك فقط هذان الممثلان اللذان لا نعرف عنهما أي شيء. من أين جاءا أو إلى أين سيذهبان؟ ما العلاقة الغامضة والملتبسة التي تجمعهما؟

لا تخضع المسرحية إلى أي تصنيفات أو شعارات، فهي تكتسب مكانتها العالمية بقصتها الانسانية، وأفكارها العميقة، ومشاعرها الفياضة، من دون تحيز لأفكار جاهزة. تتطور إلى نوع من المنزلة بين المنزلتين بين المكان والزمان الملتحمة بحياتهما، يتحقق في هذا الفضاء ذو المناظر الخلابة الرائعة، الذي أشرفت على سينوغرافيته زوجة بيتر هاندكه أمينة هاندكه. وكما هو الحال دائما مع لوك بوندي، فإننا نفاجأ دائما بميله الجمالي الرفيع إلى إشراك المشاهد في الإحساس بالجمال والكمال: الألوان المتناسقة، للمواد والعناصر. حركة الأجساد داخل الفضاء. وكذا بانتباهه الشديد إلى الرؤية التشكيلية للخشبة ، بأناقة وشاعرية تنبض بحرارة المشاعر الانسانية.

«الايام الجميلة في أرانخويث» هي وليمة للعيون والآذان، ومتعة للحواس، ومحفزة للذهن، نريد أن نتذكر كل جملة، ونتذوق كل جزء من المشاهد، وأن نقبض على جميع الخفايا، وكل ما هو خارج عن الادراك منخرطين بقوة داخل الحوار الدائر



بين المرأة والرجـل، نتقدم أكثر فأكثر للاصغاء لكل نفس وكل رغبة. بعيدا عن نمطية اللغة، وشيفرات التواصل المتداولة. نعلم أن لغة هاندكه هي مزيج مـن قسوة وتعقيدات وبساطة وخفة الحياة. ونسيج من حتميات الحياة وطابوهاتها. يتحدث بها ممثلان بارعان داخل لوحات فائقة الدقة والاشراق بإمكانات دلالية منفتحة على أقاليم إبداعية كثيرة: شيلر، تشيخوف، تينيسي ويليامز وغيرهم.

يقف الممثل ينس هارزر والممثلة دورتي ليسيفسكي في هذا الزمن الثابت، من دون أن يعلم أحد ما الرابطة التي تجمعهما، يدخلان في لعبة غريبة، لكن لها قواعدها الخاصة بها. قدر محتم أم اقتراف مقصود؟ يواصل الانخراط في اكتشاف الماضي وكأنهما يعرفان بعضهما لأول مرة. يغمرهما فيض العالم وارتجافاته، فيواصلان الاختراق مدركين فجأة أنهما قادران على الاحساس بالطيور فوق الاشجار، بدبيب اليعسوب، بالماء في البحيرات.

نجد في هذه المسرحية تجربة بيتر هاندكه في الكتابة والحياة كاملة، ثنائية الضوء والظل، ومسألة كيفية أن نكون في عالم، اجتاح الكائنات والأشياء بضجيجه ويبابه. وما إمكانات الحب، والجمال، في مثل هذا الكون المعتم. هل الخوف والقلق من المستقبل من يدفع الانسان إلى خلق أعدائه؟ وهل الصراع بين الجنسين صورة شوهاء عن عجزهما عن إدراك الحقيقة؟ أم نتيجة لتفوق الطبيعة وتحدياتها الخارقة؟

البحث عن الفردوس المفقود

يحيل عنوان مسرحية «الأيام الجميلة في أرانخويث» على عنوان قطعة الشطر الأول من قصيدة شيللر «الدون كارلوس: «مضت الأيام الجميلة في أرانخويث» يستدعي بيتر هاندكه فكرة الفردوس المفقود .هذا الشعور بالفقدان الأبدي يطوره بيتر هاندكه في مشهد التفاحة التي تدور بين الرجل والمرأة، ثم تتلاشى تدريجيا. وهذا أيضا إيحاء بالجمال المفقود ولم لا الفن المفقود تدريجيا لمصلحة العلاقات المشبوهة والتسطيح الثقافي والنزعة الاستهلاكية.

يحدد الكاتب الصيف زمنا لأحداث المسرحية. الصيف المذهل بنوره وبحره اللازوردي وما بين الطراوة ورائحة الشمس الحارة. هذا ما ينبغي أن يكون على خشبة المسرح انطلاقا من النص الأصلي، هذا ما كان يتوقعه قارئ المسرحية، لكن نحن في المسرح لا نشاهد غير ستارة حمراء كبيرة تحجب عنا هذا الحلم. وعلى السكك الحديدية الممتدة على القطيعة والتعذر. تجعلنا ندرك أننا أمام وهم ممتد إلى ما لا نهاية لا يمكن أن تتحقق الاستمرارية إلا إذا تحقق التوازن بين الرجل والمرأة وليس أمامهما غير المصالحة والاعتراف والتسامح.

لكن ما الظروف التي يمكن أن يجبرا فيها هذه الكسور ويعيدا الأمور إلى سكتها الصحيحة؟ الظروف التي يقترحها بيتر هاندكه هي العيش بين الطبيعة ونسغها المرمم للشروخ والمحيي للجذور. يتحدثان كثيرا عن الطبيعة، لكن أين هي هذه الطبيعة؟ نبحث فوق الخشبة، نجد أخيرا خلفية تمثل مناظر طبيعية رعوية رسمت من قبل الرجل. قطعة من الطبيعة في مساحة وهمية للمسرح. ربما هي الجنة المفقودة؟ حيث الأذواق والروائح مخزنة في ذاكرتهما الحسية، تستدعى عند اللزوم، على شكل ذكرى رائحة التوت البري. كما يتذكر الرجل أنه كان رساما أو يتذكر أنه كان يتنزه في حديقة. كما أن الذاكرة تستدعي منظر المياه الراكدة بين ضباب الفجر المشقشق بأصوات الطيور.

كما لو أنهما ينامان في أعماق الزمن بين سر العالم. في لحظة من لحظات المكاشفة المرأة تستيقظ بنداء الفتاة الشابة متذكرة أرجوحة ساحرة. هل هي أرجوحة الحياة الخفاقة نحو المستقبل المستحيل والمرتدة نحو ماض مريب؟ خلال الحوار كانت المرأة تدرك دائما الأسئلة التي لا يطرحها الرجل. بل يمكن القول إن الرجل كان يتعمد إخفاءها. لا يقول ما يريد قوله وحينما يقول لا يقول ما فكر في قوله. لعبة الاظهار والاخفاء من تقنيات الكتابة الجميلة عند بيتر هاندكه. الرغبة في طرح السؤال والامتناع عنه. ومع ذلك تعترف المرأة ة وتجيب عن الأسئلة الصعبة .بوحشية وغضب.

في هذه المسرحية الفاتنة الحياة توجد في مكان آخر. لكن نحن أمام زوجين يستحقان هذه الحياة قبل فوات الأوان، فطموحهما المهيب إلى عيش أفضل جدير بالتقدير والاحترام.

كانت النهاية أجمل عند رؤية ستارة المسرح الحمراء - التي كانت طوال مدة العرض منسدلة وسط الخشبة - وهي تفتح ببطء، ببطء شديد، كاشفة سماء ليلية مرصعة بالنجوم. وبهذا يكون العرض والمسرحية، ينفتحان على الليل والعالم، مثل كتابة بيتر هاندكه التي تفتح الوعي والبصيرة. كأن بيتر يريد أن يقول للمشاهد ليس ما يحدث فوق الخشبة هو المهم، المهم ما يوجد خارج المسرح. في النهاية، فقط في اللحظة الأخيرة، نعرف أن الرجل يدعى فرناندو وزوجته، تدعى سوليداد.

مخرج العرض لوك بوندي



أمضى لوك بوندي جزءا من طفولته ومراهقته في فرنسا، حيث درس بباريس.

واستقر في العام 1969 في هامبورغ، حيث أخرج مسرحيات لكبار الأدباء: (جينيه، يونيسكو، شكسبير، غوته ، بيكيت...). ومن 1985 إلى 1987، أصبح مدير مسرح ديتر شتورم في برلين. في العام 1994، انتخب عضوا في أكاديمية الفنون في برلين . وفي العام 1997 بدأ تدريس المسرح بمدرسة راينهارت.

كما أصبح في عام 2001 مدير مهرجان فيينا ..

خلال هذا المشوار الفني لاقت مسرحياته نجاحا باهرا في أوروبا جميعها. إذ اعتبر إخراجه لمسرحية «الخادمات» التي كتبها جان جينيه، من أنجح وأرقى عروضه، قدمت بمسرح فولكسبوهن ببرلين في العام 2008 .

وفي 2012 أصبح مدير المسرح الأوروبي أوديون ويشرف حاليا على عرض مسرحية هارولد بينتر «العودة». و«الاعترافات الخاطئة» لماريفو 2014.

أنشأ ابتكارات في الدراما تخدم العلاقات الأسرية

قوانين الوراثة والمنظومة الرمزية في أعمال هنريك إبسن

التعرف على إبسن فنيا عملية متجددة ومطلوبة خصوصا أن هناك جوانب مازالت خافية في أعماله، وتحتاج إلى الكشف عنها، ومنظومة الرمزية وقوانين الوراثة أحد هذه الجوانب التي نحاول أن نضع أيدينا عليها في محاولة لاكتشاف أعماق جديدة في أعماله، مع أنه مرت سنون عديدة على وفاته تجاوزت المائة عام، ومع ذلك ما من دراسة تاريخية تتعلق بالدراما الغربية الحديثة إلا واستهلت صفحاتها الأولى بالحديث عنه حتى أصبحت كل الكتب وكل الدراسات في هذا المجال تلتزم منهجا شبه متوحد مهما اختلفت مذاهب الباحثين النقدية أو الأيديولوجية. ولقد نال إبسن اعتراف الكل بأن أعماله تعد نقطة انطلاق الدراما الحديثة، ويعود السبب في ذلك إلى ما قبل ظهور إبسن حيث كانت الدراما في إنجلترا وفرنسا بصفة أساسية قد عقمت عن أن تنجب كاتبا مسرحيا له وزنه الكبير، منذ جولد سميث (1730 – 1774م)، وريتشارد شريدان (1751 – 1816م)، فقد كانت أغلبية المسرحيات التي قدمت بعدهما دون المستوى الفني المرموق، وانحطت الدراما في إنجلترا قبل ظهور إبسن. واتسع انتشار الرواية في تلك الحقبة، ونالت تشجيعا جماهيريا كبيرا، وأحجم معظم الكتاب عن الكتابة للمسرح.



هنريك إبسن

د. عطية العقاد
دكتور نقد بأكاديمية الفنون - مصر

احتل إبسن مكانة أدبية بارزة في عالم الدراما بسبب ما أنشأه من ابتكارات في الدراما من حيث العلاقات الأسرية وطبيعة الصراع. وقد استخدم الرمز وقوانين الوراثة في أعماله التي أكسبته شهرة ونجاحا كبيرين. فقد طور الدراما من الميلودراما التي تسيدت الساحة المسرحية المليئة بالافتعال إلى مسرحيات جادة هادفة تحمل مضامين قوية، منذ أن تفتحت مداركه في صدر شبابه على اكتشاف قوانين الوراثة من خلال معاصره جريجور يوهان مندل Gregor Johann Mendel 1822 – 1884م - ذلك الراهب النمساوي الذي وهب نفسه للعلوم الخاصة بالوراثة، حتى اكتشف الكثير من التجارب على نبات البازلاء إلى تطور علم الوراثة، وكانت تجاربه هي الأساس لعلم الوراثة، نشرت نتائج بحوث مندل وخلاصة تجاربه في علوم الوراثة عام 1860م، وقد أعلن مندل تجاربه على العالم سنة 1865م. وقد توقفت تجاربه العلمية في سنة 1868م بسبب المسؤولية الإدارية التي ألقيت عليه بعد أن أصبح رئيسا للدير (دير القديس توماس في برون بالنمسا) - وهو مشغول بتجاربه الجديدة التي أثمرت اكتشافا موازيا في الدراما، وهو استبدال بالقدر الإغريقي عوامل الوراثة، وصور قدر الإنسان في ميراثه صفات والديه، وهكذا استبدل اكتشاف العلوم التي كانت متاحة له بمفهوم الصراع الإغريقي.

تقول الكاتبة الإنجليزية ميوريل برادبروك في كتابها «إبسن النرويجي» عن الوراثة عند إبسن: «قد كان المرض الوراثي في نظر إبسن رمزا لكل القوى الحتمية التي تسحق الإنسانية، تماما كما كانت أشكال الحيوانات المعذبة في قصائده رمزا لصراع الإنسانية ولكنه اختار أن يضع هذا الشكل الصارم على وجه الخصوص من أشكال الحتمية في مقابل أقوى الغرائز جميعا».

ولقد استغل إبسن الوراثة كرمز لمأساة الإنسان، والرمز لدى إبسن ليس حقيقة مجردة، تقبع في المطلق، وإنما هو ذهنيات تكمن داخل صور تتمثل فيها القدرة على مراسلة مشاعرنا الواعية بمضمونها الفكري. وهو يستخدم الرمزية من الناحية الحرفية كوسيلة يسلط بها الأضواء على الأفعال والأقوال التي تصدر عن شخصياته ليربط بين مراحل المسرحية، والدوافع المتضاربة التي تعتمل في صلبها... فالجياد البيضاء في «آل روزمر» تجسد لنا بطريق التصوير تلك القوى الوراثية التي تتحرك وراء المأساة، والشمس في الأشباح تعرب عن كل المباهج الحسية والفكرية التي تسطع في متناول اليد ولا يقدر أوزفالد على بلوغها، والبرج في «البناء العظيم» أو (سيد البنائين) ينبئ عن تلك الآمال الكبار التي يرنو إليها البطل، والباب الموارب في «بيت دمية» يوحي إلينا بفكرة الحرية الدانية، فالدكتور «رانك» في «بيت دمية» لم يكن أكثر من سؤال عريض يطرحه إبسن علينا لتلك الشخصية التي تدفع الثمن لذنب لم تقترفه الشخصية، لكن كان عليها أن تدفع الثمن بلا مبرر، ويعتبر إبسن مستحدث هذا الشكل من أشكال الصراع الذي لم يعرفه الإغريق. لقد استبدل إبسن الوراثة

البيولوجية بوراثة اللعنة الناتجة عن ارتكاب خطأ في حق الآلهة أو فحش أغضب الآلهة.

وهكذا استحدث شكلا من أشكال الصراع وهو الوراثة ولعلي لا أتجاوز الحقيقة إذا قلت: إنها سمة بارزة في أنضج مسرحياته: حورية البحر، بيت دمية، الأشباح، البطة البرية كما سنتعرف على هذه السمة في الأعمال المذكورة لندرك كيفية تأسيس إبسن أعماله على هذه الوظيفة ضمن منظومته الرمزية.

حورية البحر

تدور المسرحية حول شخصية امرأة تعرف باسم «اليدا» سيدة أشبه بعروس البحر في ملبسها، وفي ولعها بالبحر، وفيما يعتري نفسها من موجات صاخبة، متقلبة المزاج، فمزاجها يعلو تارة كموج البحر وينخفض تارة أخرى.

وتتعرف «اليدا» على «بحار غريب»، يكتنفه كثير من الغموض، قام بجولات بحرية طويلة، ورست سفينته في بلدتها النرويجية الصغيرة، هذا «البحار» استطاع أن يكون له تأثير قوي فيها حتى أنه سلبها إرادتها، وتبدو أمامه شخصية ضعيفة جدا. ويقترف هذا «البحار» جريمة قتل كان ضحيتها قبطان سفينته، ويلتقي بـ«اليدا» التي قطعت على نفسها عهدا بانتظاره حتى يعود مرة أخرى، ويأخذها معه. ثم يخلع خاتما من يده وخاتما من يدها، ويضعهما في حلقة مفاتيحه ويلقي بهما في البحر، واعتبر هذا ارتباطا وعقد خطوبة بينهما.

يرحل «الغريب» واستمر يراسل «اليدا» لفترة، وبعد ابتعاده عنها زال تأثيره عنها ومن ثمَّ تزوجت «اليدا» من «الدكتور فانجل» وكتبت إلى «البحار» مبينة عبث ما فعلاه. لكن «البحار» يلح ويؤكد العزم على العودة إليها. وقد عاد «البحار الغريب» ليأخذها ويرحل. ولم يستطع «الغريب» أن يرغمها على الرحيل معه خصوصا بعد تدخل زوجها «دكتور فانجل» الذي طلب من «الغريب» أن يترك لزوجته حرية الاختيار.

عندئذ يتركها «البحار الغريب» إلى مساء اليوم التالي. وفي هذه الأثناء تطلب «اليدا» من زوجها أن يتركها لتستعيد حريتها من جديد لتختار بينه وبين «البحار الغريب» وينزل «الدكتور فانجل» عن إرادتها ويترك لها حرية الاختيار. وعندما يأتي «البحار» يزول سحره وجاذبيته وتأثيره فيها يتبدد تماما، وتقرر في عزم وتصميم عدم الذهاب معه وينصرف البحار الغريب بلا عودة نهائيا، وتتشبث بزراع «فانجل» وتقرر الحياة معه.

وإذا انتقلنا إلى الجوانب الرمزية في هذه المسرحية سوف نلحظ أنها تتجلى رمزية البحر، وفي شخصية «اليدا» وارتباطها بالبحر. ويرمز البحر في هذه المسرحية إلى الحرية والانطلاق، بينما ترمز الأرض إلى القيود الجامدة.. ونلاحظ أن المسرحية تعني على وجه العموم أشد العناية بالحرية الفردية ومدى القدرة على الاختيار.

ولا تخلو المسرحية من الإشارات الخاصة بقوانين الوراثة وإن كان مسها مسا خفيفا حيث يأتي على لسان الابنة الكبرى للدكتور فانجل من زوجته المتوفاة «بوليت» تعقيبا على كلام شقيقتها: «هيلدا» التي ترى أن «اليدا» سوف تجن كما جنت أمها «أم اليدا» التي ماتت في مستشفى للأمراض العقلية.

وفي حديث «أرنولم» مع «بوليت». (في الفصل الثالث) في قول «ارنولم» عن قول أبيها بأنه كثيرا ما قال: إنه سيرسلها إلى الجامعة. ردت عليه «بوليت»: نعم أبي المسكين! يقول أشياء كثيرة. ولكن عندما تصل إلى نقطة التنفيذ - لا يفعل شيئا. وأنا أشبه بأبي لا أفعل شيئا.

في نهاية الفصل الخامس يشرح لنا إبسن دلالة البحر على لسان «الدكتور فانجل» وهو يوجه قوله لزوجته: «..... تطلعك المستمر إلى البحر وشوقك الغريب لم يكن هذا كله سوى تعبير عن تطلعك إلى الحرية. ولا شيء أكثر من ذلك».

وفق المنظومة الرمزية عند «إبسن» فإن أسماء مسرحياته تدخل في هذا النطاق، حورية البحر، بيت دمية، الأشباح، البطة البرية، كلها أسماء ترمز إلى معانٍ داخل المسرحية. فمسرحية «بيت دمية» على سبيل المثال لا يقصد بها امرأة معينة، وإنما قصد بها كل امرأة تتنازل عن حقوقها الإنسانية، وتظل مخدوعة في زوج أناني لا يفكر إلا في نفسه، وأي زوجة تقدم تنازلات من أجل البيت والأولاد؛ ولهذا نجد اسم المسرحية نفسها رمزا، ولذا لم يعرف «إبسن» كلمة «دمية»؛ بل تركها نكرة، وليس كما جاء في الترجمات العربية بإضافة أداة التعريف - بيت الدمية - فأفسدت القيمة الرمز التي عناها الكاتب، لتعميم القضية وليس لتخصيصها.

بيت دمية

لو أرهفنا السمع إلى حديث «رانك» إلى «نورا» في «بيت دمية» لتبينا أهمية عامل الوراثة في بناء «إبسن» الدرامي.

«نورا: حالك اليوم لا يعجبني. وأنا التي كنت أعلق على بشاشتك كبير الأمل».

قد ربط «إبسن» سعادة «نورا» في حل مشكلتها بإنسان افتقد السعادة وإلى الأبد؛ ولهذا يأتي الحوار التالي كضربة المطرقة ليس على رأس «نورا» فحسب، بل على رأس كل المشاهدين.

«رانك: تطلبين مني البشاشة والموت يقتفي أثري؟ ما ذنبي لأدفع ثمن غلطة ارتكبها غيري؟ أي عدالة في هذا؟ ولست وحدي الضحية.. بل في كل أسرة تجدين شخصا بريئا يدفع الثمن من حياته من دون ذنب جناه».

نورا: (تضع يديها على أذنيها) تخريف. ألا تجد موضوعا أخف من هذا.

رانك: يا لها من مهزلة تبعث على السخرية! أبي يلهو ماجنا في شبابه فينخر السوس في عظامي أنا!.

وفي موضع آخر نجد «هليمر» يقول لـ«نورا» وهو يذرع أرض الغرفة: «يا لها من صحوة مفجعة! ثماني سنوات وأنا أعقد آمالي في الحياة وأنظر بخيلاء، فإذا بها منافقة كاذبة؛ بل وأسوأ من هذا ... مجرمة. إن بشاعة اللفظ وحده تثير الاشمئزاز .. يا للعار .. يا للعار .. (تظل نورا ساكنة محدقة فيه بنظراتها الثابتة. يقف هليمر في مواجهتها) كان





يجب أن أتوقع شيئا من هذا القبيل. كان يجب أن أسبق الحوادث بشيء من بعد النظر. إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة - اسكتي!.. - إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة قد انتقلت إليك فلا دين ولا أخلاق ولا إحساس بالواجب. وهذا عقابي لأنني أغمضت عيني عن سيئاته من أجلك. يا له من جزاء».

مسرحية الأشباح

هكذا نرى في المسرحية أن اعتقاد «هليمر» في السلوك السيئ لـ«نورا» من وجهة نظره أنه مكتسب وراثي من والدها؛ ولهذا يرى «هليمر» إبعاد «نورا» عن أبنائها حتى لا تفسدهم. وقد قيل إن مسرحية الأشباح هي عودة «نورا» إلى منزل «هليمر»، ولكنني أرى أن هذه المسرحية التي كتبها «إبسن» بعد «بيت دمية» بعامين أنها استكمالٌ للخيط الذي بدأه في «بيت دمية» بـ «رانك» فجاء «أوزفالد»، تجسيدا عريضا لمأساة الوراثة؛ ولذا سوف نجد التشابه الكبير بين «رانك» و«أوزفالد» من ناحية وبين «نورا» و«مسز الفنج» من ناحية أخرى. وهذا ما جعل بعض النقاد يرون أن المأساة إنما هي مأساة «مسز الفنج» لا مأساة «أوزفالد» وحده.

وهذا ما يدعونا للعودة إلى «مسز الفنج» فإننا نجدها امرأة مليئة بالثقة بنفسها تؤمن بأنها على أبواب نصر عظيم هي أهل له بعد فترة نضال مرير استمر سنوات طويلة، فقد تزوجت وهي في مقتبل عمرها من رجل غني اتضح لها فيما بعد أنه متلاف منغمس في الملذات إلى أبعد الحدود، وعندما تكتشف خياناته المتعددة لها تهرب إلى صديقها القس «ماندرز»، وهو الرجل الذي كانت تحبه قبل زواجها، ولكنه يعيدها إلى زوجها لتقوم بواجباتها نحوه مضحية في سبيل ذلك بحبه لها، وتعود «مسز الفنج» إلى زوجها وتكرس حياتها لخدمته ساعية بجهدها إلى أن تخفي فضائحه عن أعين الناس، وأن تعينه في إدارة أراضيه حتى اشتهر بالخير والإصلاح، وتنجح «مسز الفنج» في إبعاد زوجها عن مواطن الشرور والآثام وتحيطه بسياج تقيه آثارها، ولكنه على الرغم من ذلك يتصل بخادمة تعمل عنده بالبيت، وتزوج «مسز الفنج» الخادمة من نجار هرم متهالك، أما ثمرة اتصال زوجها بالخادمة فكانت بنتا أخذتها «مسز الفنج» واحتضنتها وربتها في بيتها. وهكذا تنقذ سمعة زوجها، ولكنها في سبيل ذلك تضحي بأعز ما لديها، فبمجرد أن يشب ولدها «أوزفالد» ترسله إلى الخارج حتى لا يتأثر بأبيه. أما القس «ماندرز» فهو كما كان عند بدء المسرحية يعتقد أن زواج «مسز الفنج» كان زواجا مثاليا، ولكنه يعتقد

الرمز لدى إبسن ليس حقيقة مجردة تقبع في المطلق وإنما هو ذهنيات تكمن داخل صور تتمثل فيها القدرة على مراسلة مشاعرنا الواعية بمضمونها الفكري

أن «مسز الفنج» قد أساءت إلى ولدها بإرساله إلى الخارج إذ يعود «أزوفالد» وهو مملوء بآراء جريئة مستهترة جلبها معه من باريس ومازال القس «ماندرز» يعيب على «مسز الفنج» لأنها كانت السبب في تشبع ولدها بهذه الآراء حتى تضطر إلى أن تطلعه على حقيقة حياتها مع زوجها، وعلى السبب من اضطرارها إلى إرسال «اوزفالد» إلى الخارج. وهكذا ترتفع الستار على امرأة كلها ثقة بنفسها وبالحياة وبالمستقبل ففي الغد سيفتتح القس «ماندرز» الملجأ الذي شيدته تخليدا لذكرى زوجها. وسيشهد الافتتاح ولدها «أوزفالد» الذي عاد من باريس لأجل هذا الغرض، وهكذا تخلصت من الماضي ومن الأشباح التي كرست حياتها لمطاردتها، ولكن الماضي بكل ما فيه من أهوال ومخاوف، هذا الماضي نفسه مازال يعيش في ابنها «أوزفالد» فقد ورث عن أبيه ما لا يستطيع منه فرارا، وقدر له أن تنتهي حياته بالشلل والخبل، وهكذا لا تستطيع «مسز الفنج» أن تتخلص من الماضي فهو يعيش في حاضرها ويستولي على مستقبلها، حياتها بأجمعها ظل من ظلاله .. وهذه الأشباح التي كرست السنين الطوال لمحاربتها، والتي حسبت أنها قد نجحت في طردها لم تبتعد عنها خطوة واحدة، وأنها تتأثر وتتغلب عليها وتحطمها في النهاية وهذه هي المأساة.

مسرحية البطة البرية

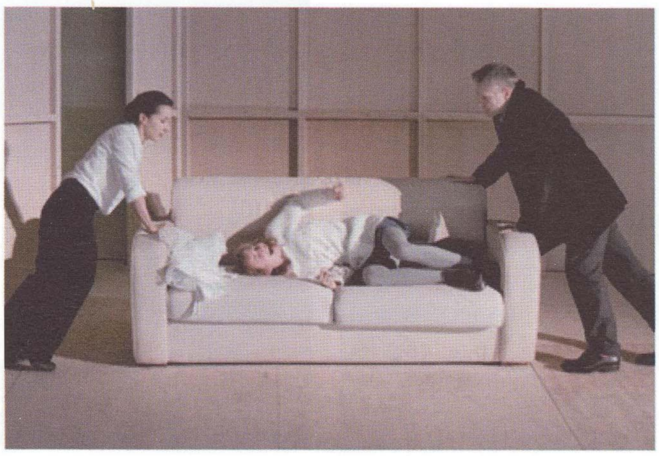
إن موضوع مسرحية البطة البرية يكاد يدور حول عودة «جريجرز فرليه» إلى موطن رأسه بعد غيبة عنه دامت نحو خمسة عشر عاما وإدراكه أن معظم معارفه وأصدقائه تقوم على أكاذيب ومن ثم يصمم على أن يكشف تلك الأكاذيب، ويواجههم بالحقائق، ولا شك في أن تلك المواجهة تؤدي إلى كارثة في النهاية.

إن «فرليه العجوز» تاجر أخشاب ناجح بينما يعاني زميله «إكدال» من شظف العيش مع أن الاثنين كانا من قبل شريكين في العمل إلا أن «إكدال» اتهم بالتزوير وسيق إلى السجن ويعتقد «جريجرز» في سريرة نفسه أن أباه تبرأ من هذا التزوير على الرغم من أنه شريك فيه كما يعتقد أن أباه هو الذي دفع «هالمار» ابن شريكه السابق إلى الزواج من «جينا» التي كانت تعمل لديه خادمة لأنها كانت حاملا منه ومن ثم فهو واثق من أن «هيدفيج» ليست ابنة «هالمار» وإنما هي أخته من أبيه وقد ورثت عن الأب ضعف البصر.

«جريجرز» يستأجر غرفة في منزل «هالمار» على الرغم من معارضة «جينا» حتى يتمكن من كشف الحقائق ومواجهتهم بها ومن خلال عمليات التلميح والأسئلة المباشرة ينجح «جريجرز» تدريجيا في فضح المخبوء مما ترتب عليه إعراض «هالمار» عن «هيدفيج» رغم حبه الأبوي الشديد لها، ومن هنا تصرح في براءة الطفولة أن تقديم تضحية كبيرة شيء ضروري للبرهنة على حبها لـ«هالمار» وبالتالي تقتل نفسها.

ومسرحية «البطة البرية» تتعرض فيما تتعرض له «الوهم» لأهمية الوهم في حياة الإنسان حتى لنجد الدكتور «رلنج» يصرح بأن غالبية الناس تحتاج إلى ما يسميه بالكذبة المنقذة التي تمكنهم من تأسيس حياتهم عليها. وحتى تمكنهم من الشعور باحترام ذواتهم وأن لهم قيمة وغاية في الحياة. (بطبيعة الحال لا تقتصر علاقات الشخصيات على عوامل الوراثة فقط، ولكنها تحتوي على تيمات أخرى مثل تيمة الوهم».

إن كل شخصية في المسرحية تكاد تعمل في خدمة هذه التيمة بصفة خاصة حتى لا تكاد تكون وجهة نظر إبسن نفسه، ولقد أكد إبسن تيمته تلك بالرمز الذي ترمز إليه البطة البرية، فمع أنها مجرد طائر حي إلا أن مجموعة المفاهيم والعلاقات التي دارت حولها توحي بمعان عميقة ضرورية في بناء الأحداث والشخصيات فـ«البطة البرية» رمز يتغلغل في ثنايا المسرحية، ومن هنا إذا ما أردنا فهمه ينبغي تتبع مراحله.



أحد أعمال إبسن

ليست مجرد سطور على الورق بقدر ما كانت دراما شاملة

قراءة في فن السيرة الشعبية



احتجّ قارئ معاصرٌ على الثمنِ الباهظِ الذي طلبهُ بائعُ الكتب القديمة لمجلدات «ألف ليلة وليلة» الأربعة، فردّ البائع بثقة: «كل قصة من هذا الكتاب تساوي ألف دينار». لم يكن هذا القارئ يتصوّر أن كتابا شعبيا سيئ الطباعة يمكن أن تكون له هذه القيمة، ولكن البائع كان واثقا بنفسه وبكتابه، ربما لأن الحكاية بحد ذاتها، كما كان الأمر في الأزمنة القديمة، لاتزال تحمل قيمتها الأولى في نظره، وربما لأنه بذاته لايزال ينتمي إلى تلك العصور التي يتجمع فيها الناس ويسهرون حول الراوية (حامل الحكمة والخبر والأخيلة والمغامرات) منتظرين كلماته كما ينتظر الإنسانُ كلمة فصل في مصيره.

محمد الأسعد
ناقد - الكويت

لم تكن السيرة الشعبية التي برع فيها القصاصُ القديم في الهند والعراق وتركيا ومصر وفي بلدان أخرى، ونافسَ بها شتى أصناف المعارف وسيطرتها على أذهان الناس، لم تكن تقلّ أهمية عن هذا التقدير الرمزي الذي أظهره بائع الكتب؛ كل قصة بألف دينار!

معلومة غير معقولة بالطبع في العصر الراهن، إلا أنها كانت معقولة تماما في تلك العصور القديمة التي واصلت مسيرتها حتى مطلع القرن الماضي في الأقطار العربية والإسلامية خاصة، بل واستعادت شيئا من الحيوية في بعض الدول الأوروبية؛ في فرنسا - على سبيل المثال - حيث شاهدتُ في منتصف العام 2010 في زحام مهرجان الشعر السنوي في «سيت»، راوية فرنسيا يجلس أمام عربته المتنقلة وحوله جمع يفترش رصيف الشارع ويصغي بانتباه إلى حكاياته. كان هذا القاص، كما علمتُ منه، يتنقل بين المدن الأوروبية ويروي حكايات مأثورة أو مما تخيله شفاهة بعدة لغات أوروبية. المثير أنه كان قضى زمنا في عدد من البلدان الشرقية ونقل منها بعض رواياته.

السيرة الشعبية لم تكن إذن مجرد سطور على الورق بقدر ما كانت دراما شاملة، مسرحا يُقام كل ليلة، يؤدي عليه الناس (المستمعون) أدوارهم، جنبا إلى جنب أو بالتوافق مع أبطالها، والراوية هو المخرج والممثل والناطق الذي يقود الجميع بصوته الآتي من أزمنة وأمكنة غائبة/ حاضرة، مثل صوت أسطوري ينبعث من أمكنة وأزمنة متعددة ويتردد في فضاء واحد.

ومثلما يتغيّرُ ويتعدّد أداءُ الفرقة الموسيقية المعاصرة بناء على حيوية وحماس وارتجال مديرها، كذلك كانت رواية السيرة الشعبية تتغير وتتلون بتغير ساردها ومكان سردها وطبيعة المستمعين والمناسبات التي تتلى فيها. إلا أن هذا الجزء المهم، أعني الأداء، لم يكن هو وحده ما يحفظ للسيرة حيويتها وتأثيرها، بل كانت تتضافر معه عناصر من صميم بنية السرد الروائي، تعزّزه وتسانده، عناصر لاتزال ماثلة في السيرة المطبوعة على الورق حين نقرأها الآن في جو آخر وعالم مختلف أصبح مضاء ومعروفا في معظمه.

اختفتْ الزوايا المظلمة، في الطرقات والأمكنة المبهمة والبلدان البعيدة الغامضة، وفي النفس أيضا، ومثلتْ الأرض بين يدي الطفل الصغير كرة صغيرة يمكن أن يعرفها ببحارها وقاراتها وشعوبها، إلا أن هناك زوايا مظلمة لاتزال قائمة في أعماق الإنسان، ولاتزال بحاجة إلى كشف نوازع غريبة وتساؤلات تتخطى دائما العالم المرئي إلى العالم غير المرئي. لهذا تظل الرواية ضرورية، أو يظل فن السرد الروائي مطلوبا بإلحاح.

يقال في تفسير بقاء جاذبية هذه العناصر على مرّ العصور إنها تعيد إحياء الرموز أو الأنماط الأولية المشتركة في الذهنية البشرية، وهي التي يخاطبها السرد الروائي، والشعبي القديم منه بخاصة.

ويلاحظ الباحثون أنها رموز وأنماط مشتركة بين عدد كبير من أقاصيص الشعوب القديمة.

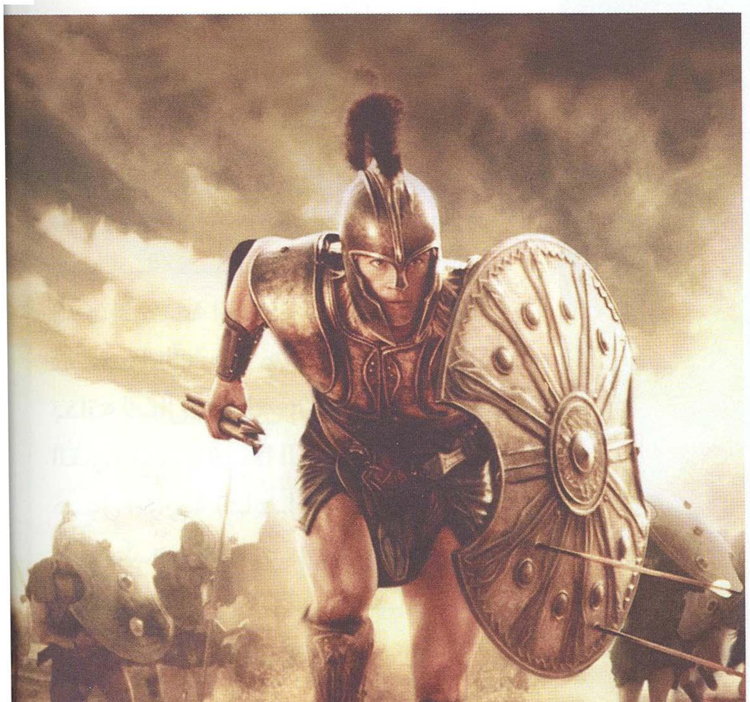
في البداية سيبدو من المدهش أن تدور حكاية شعبية كورية من الشرق الأقصى حول تلك الشخصية التي عرفناها في أقاصيص «ألف ليلة وليلة» تحت اسم «حسن البصري»، ذلك المغامر الذي يفتح الغرفة الأخيرة المحرمة عليه فيجد نفسه



راوية عربي يقص حكاياته



ليلى والذئب



حرب طروادة بين الواقع والخيال



لوحة فنية عن راوية أوروبي يحكي للأطفال



سندريلا

أمام بحيرة، وطيور تتحول إلى نساء، ثم تتحوّل النساءُ إلى طيور، فيعشق إحداهن، ويختلس ثوبها المصنوع من الريش خفية، وتبدأ من هنا مغامرته الطويلة. وسيبدو مدهشا أن نجد تماثلا بين قصة «بيشيان» (سندريلا الصينية) وقصة سندريلا الغربية، وأخرى خليجية عربية، وثالثة من بلدان شرق البحر الأبيض المتوسط؛ إنها شخصية الطفلة المحرومة نفسها التي تساعدها سمكة ذهبية هنا، وتعينها على تحقيق أمنيتها ساحرة من خارج عالمنا هناك.

قد تزول هذه الدهشة جزئيا حين يجد المرءُ تفسيرا نظريا يقوم على أساس وجود الأنماط الإنسانية الأولية المشتركة، أو رموز الذاكرة الجمعية، إلا أنها لا تزول تمام الزوال. فمثلما أن هناك هذه الأنماط المشتركة هناك طرق التجارة ورحلات المعلمين التي نقلت تجارب وخبرات البشر إما كتابة وإما شفاهة من مكان إلى آخر.

ما الذي يجعل فنَّ السيرة أو الحكاية الشعبية ممتعا، أو من أين تنبع هذه المتعة التي تعلّق أحداثُها الأنفاس، وتستلب أخيلتها الوعي، وتصل الإنسانَ، أيا كانت هويته وعقيدته وعرقه، بغير المرئي العجيب الفاتن، فيرحل إليه بين آونة وأخرى، أو يقيم فيه دائما؟

أول ما يمكن ملاحظته على بنية هذا الفن إنه يقيم مسرحا، أي أنه ذو نزعة مسرحية؛ ليس من حيث التركيز على ما نألفه في المسرح: الحوار والمشاهد والفصول، بل من حيث إقامته لعالم مكتمل أو متضافر في عناصره وقوانينه وشموسه ونجومه؛ إنه يقيم ببساطة عالما آخر هو غير هذا العالم الذي نعيش فيه وهو ذاته في وقت واحد معا.

هذه النزعة المسرحية التي تجعل كلَّ ما حدثَ يحدثُ الآن، ويتطور ويتكامل في زمن السرد، تقذف بالمستمع (المشاهد إذا حسبنا قدرة المستمع على التخيل السمعي والبصري) خارج كيانه وانشغالاته، بل وهمومه. تجعله، بالتعبير الدارج، ينسى نفسه.

ويتضمن هذا السردُ كل ما يتضمنه المسرحُ المعروف والموصوف من تقنيات. فالراوية، كما شاهدتُه عيانا، يقوم بتمثيل أدوار من يروي أخبارهم، سواء كانوا بشرا أو شجرا أو حيوانا، ويتلاقى في هذا السرد الخياليُّ والواقعيُّ، ونجد في هذا السرد لحظة التنوير الجوهرية (انقلاب المواقف والمصائر) بعد أن يلف المصائرَ غموضٌ لا خلاص منه، وتتوقف الأحداثُ أو العالم الذي يقيمه الراوية أمام لحظة الموت، لحظة النهاية، فينقلب الوضعُ فجأة.

التعليل في فنّ السرد الشعبي لا يأتي منطقيا. وبخاصة حين ينقلب المصيرُ بسببِ شيءٍ يشبه المصادفة، فيعيدنا الراوية إلى أسبابٍ غريبةٍ دائما لا تعليل لها من منطق، أو مألوف، نعرفه. ما ينقذ البطل مثلا من مصير بالهلاك المحتوم قد يكون سلسلة أحداث جرتْ أو تجري في مكان آخر وزمن آخر، وصلتْ في تناميها إلى حدِّ الضرورة؛ ضرورة أن تلتقي مصائر أبطالها بمصير البطل في اللحظة الأخيرة عند منعطف طريق أو في ساحةِ مدينة أو تجمع مسافرين غرباء.

ما نصفهُ هنا يشبه تأكيدَ النظرية القائلة بامتداد وتشعب وعمق الأسباب واتصالها، الأسباب التي تربط حدثا واحدا بآلاف الأحداث أو ملايينها التي قد تكون حدثت في الماضي أو الحاضر، أو تحدث في وقت واحد معا، أو هي النظرية المعاصرة في الفيزياء التي تتحدث عن الكلّ المحيط بالأحداث والناس إحاطة الشبكة الواحدة الخفية غير المرئية. هذه الشبكة التي تقيم علاقات بين الأشياء تتخطى المكان والزمان، فتؤثر على المصائر الفردية أو التي نحسبها كذلك بينما هي جزء من كل أكبر.

ويوفر فن السرد الشعبي متعة أخرى تتأتى من التقاء الواقعي بالخيالي، أو ما أصبح يدعى «اللحظة السريالية»، اللحظة التي يتخطى فيها الفكر مستوى الواقع الظاهري إلى مستوى أعلى. نشهد ذلك حين تتدخل كائنات غير بشرية في مسار الأحداث، بل وتسهم في صياغتها وإيصالها إلى نهاياتها. نعرف بالطبع ما حدث قبل اندلاع حرب طروادة كما رواها القاص الشعبي اليوناني هوميروس، ونعرف ما مهد لأحداثها حين تنافست ثلاث من الإلهات، وفق الأساطير اليونانية، على الفوز بصفة الأكثر جمالا بينهن، وجئن بحكم من عالم البشر هو «باريس» ابن ملك طروادة، فاختار «إفروديت» التي وعدته إن اختارها أن يحظى بأجمل امرأة في العالم. وهذا ما حدث، فحظي بالملكة «هيلين» واختطفها من إسبرطة، فاندلعت حرب مأساوية انحازت فيها القوى غير البشرية إلى هذا الطرف أو ذاك، وكان حكم «باريس» سببا في تدميره وتدمير مدينته الحصينة.

ونعرف أيضا الممهدات الأساسية لمأساة هاملت كما رواها الشاعر الإنجليزي شكسبير، حين زاره شبح أبيه القتيل قادما من العالم الآخر (غير المرئي) ليلقي في روعه بحكاية مقتله غدرا، ويطالبه بالثأر. ولتبدأ من ثم دراما صراع عريض لا يدور حول التحقق من هدف عالم الأشباح بل بحثا عما يمنح حياة الإنسان معنى.

هذا التمازج بين المستويين الواقعي والخيالي، والالتقاء في نقطة يصاغ بدءا منها عالم هو غير عالمنا وهو عالمنا في الوقت نفسه، هو لمسة فن السيرة الشعبية الفاتنة، بل ولمسة كل فن ومتعته.

فوتوغراف

القدس

سوسنة شاردة في حلمها من عبث الأزمنة

حين سألتني الغريبة في الأرض البعيدة، تحت ضوء قمر خجل، عند جسر البوح الذي لم تمزقه بعد رياح الغربة: من أي المدن قد نبت قلبي؟ حينذاك حاصرتني الإجابة، فأرفقت صرختي كلماتي، وفتحت للطائر المحنط في سباته باب القفص.. أطلق جناحيه في أفق الحقيقة وفاضت القصيدة بالقوافي، وحين نطقت أن القدس هي سر الجهات في ارتباك البوصلة الوحيدة للكون، داهم الجند آخر أفكاري، يفتشون عما تبقى لي في الذاكرة العتيقة، لم يجدوا سوى عينيها بأزقتها وحاراتها ومساجدها وكنائسها تغتسل بنهر من ماء القداسة.

أنا يا غريبة ابن تلك الأزقة، إذا ما استراح الوقت فوق أوردتي، لم تترك لي همجية الغرباء حائطاً أسند على حجارته حنيني للمكان.

أنا ابن السوسنة الشاردة في حلمها من عبث الأزمنة.

عيسى القواسمي

كاتب ومصور - فلسطين المحتلة

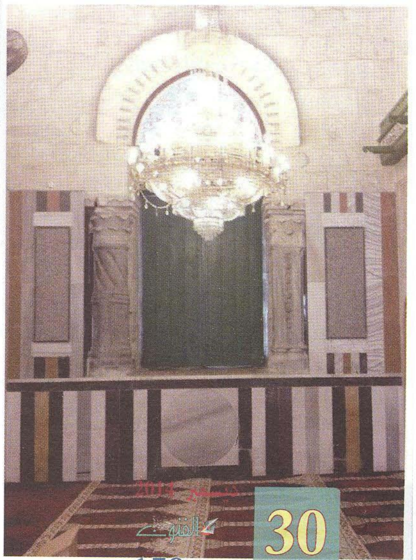


عقبة المفتي - طريق آلالام المرحلة السادسة عند كنيسة فرونيكا



الصخرة المشرفة من الداخل - مسرى النبي محمد صلى الله عليه وسلم

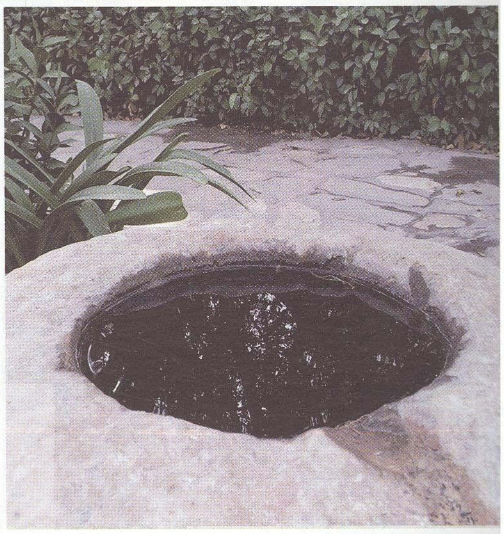




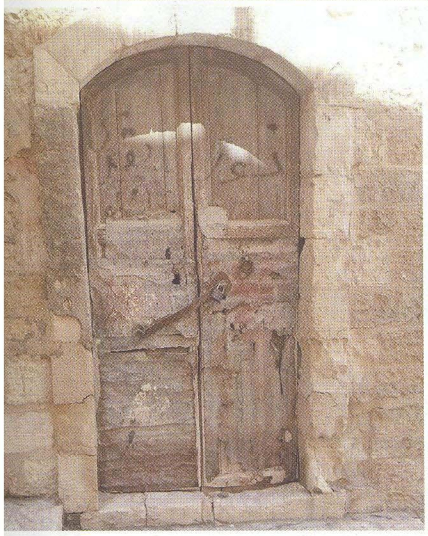


قبة الصخرة المشرفة

كعاشق أبدي ادخلها بصمت
وبأكثر من قلب واحد، لأن الحنين
لها وإليها يحتاج إلى أكثر من النبض ذاته.
في القدس القديمة يميل ظل جرس الكنيسة عند
درب الألام ليعانق صوت الأذان النازف من مئذنة
باب الأسباط في الأقصى. كلما خطوت نحو الأزقة حدثني
التاريخ عن عقبات وحارات وقبور لمجاهدين من
زمن صلاح الدين. هنا سأمشي حاملاً فوق
كتفي هموم المدينة في الدرب الذي
حفر جروحا في عمر من غابوا.



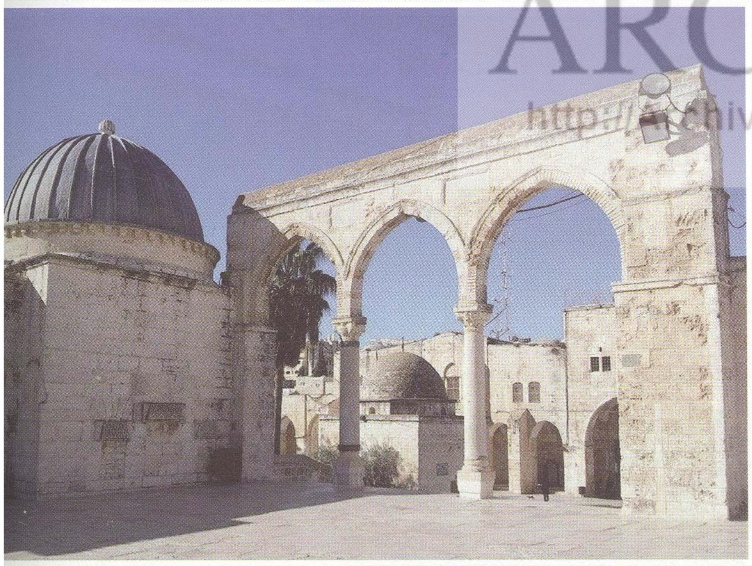
جرة ماء قديمة في قبر البستان



أحد الأبواب القديمة في عقبة الشيخ ريحان في ال



كنيسة القيامة ومئذنة جامع عمر وبرج الكنيسة الألمانية



البائكة الغربية في المسجد الأقصى

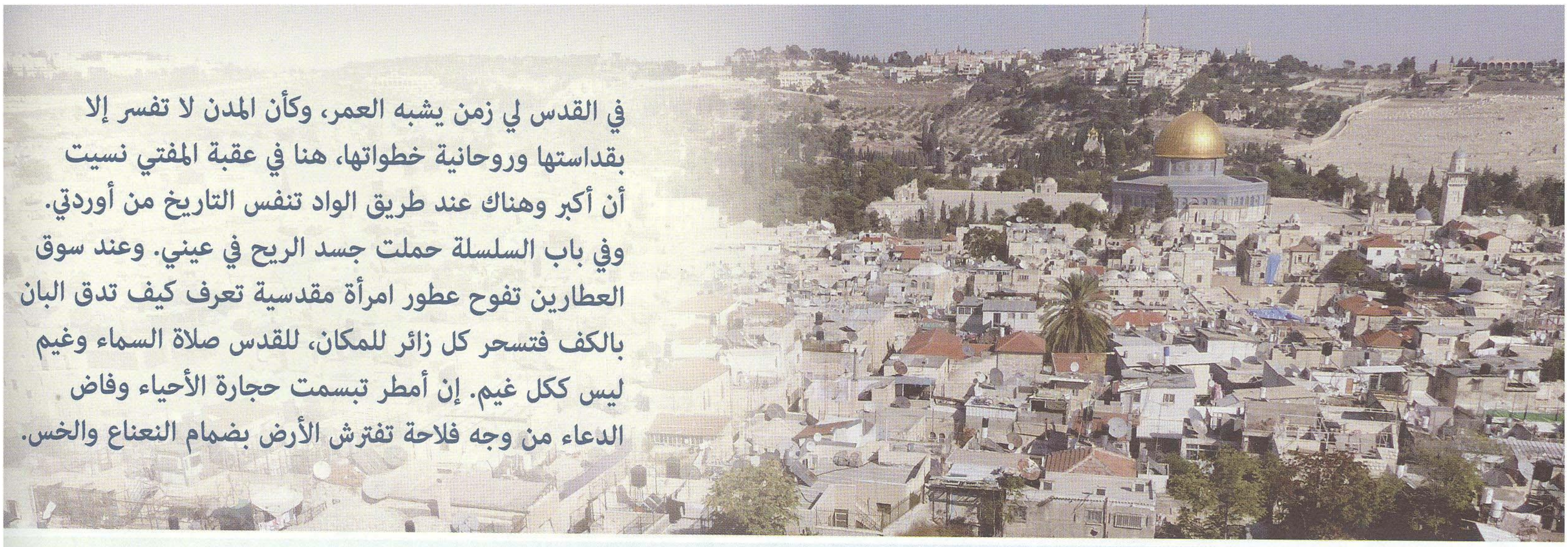


مطلة جبل الزيتون



باب الأسباط في سور القدس

في القدس لي زمن يشبه العمر، وكأن المدن لا تفسر إلا بقداساتها وروحانية خطواتها، هنا في عقبة المفتي نسيت أن أكبر وهناك عند طريق الواد تنفس التاريخ من أوردتي. وفي باب السلسلة حملت جسد الريح في عيني. وعند سوق العطارين تفوح عطور امرأة مقدسية تعرف كيف تدق البان بالكف فتسحر كل زائر للمكان، للقدس صلاة السماء وغيم ليس ككل غيم. إن أمطر تبسمت حجارة الأحياء وفاض الدعاء من وجه فلاحة تفترش الأرض بضمام النعناع والخس.



القدس القديمة / منظر عام



سوق افتيموس



سوق الملكة هيلانة



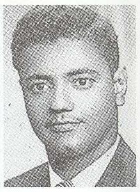
سوق المارستان الصلاحي



من كنيسة الفادي



عقبة حب رمان - البلدة القديمة - القدس



قدَّم 80 مسلسلًا و60 مسرحية في مسيرة حافلة بالعطاء

غانم الصالح

من محكمة الاستئناف إلى أضواء الشهرة والنجومية

لا شك في أن الفنان القدير الراحل غانم الصالح يعد من أهم أعمدة الفن الخليجي، واستطاع أن يتربع على عرش القلوب بعشرات الأعمال الفنية، سواء على مستوى المسرح أو الدراما التلفزيونية أو الأعمال الإذاعية، علاوة على مجال السينما الذي قدم فيه عددا من الأعمال ستخلد ذكراه دائما في قلوب الملايين في الخليج والوطن العربي.

وفي ألبوم العمر نسعى إلى التركيز على حياته من خلال مجموعة من اللقطات التي ترصد جانبا من أعماله الفنية ورفقاء دربه من النجوم وأساتذته، مثل زكي طليمات، وبعض رحلاته في الخارج وفي أثناء تصوير الأعمال الفنية وهو في الكواليس.

ولد الصالح في منطقة صيهد العوازم قرب قصر السيف، وكان والده يمتلك بقالة لبيع التمور والمواد التموينية، تزوج في العام 1960 وله خمسة أولاد، ساهم في تأسيس فرقة المسرح العربي في العام 1961، عمل في العام 1959 في وزارة العدل بمحكمة الاستئناف العليا سكرتير جلسة في الأحوال الشخصية والجنايات، وذلك حتى العام ١٩٦٤، انتقل بعدها إلى تلفزيون الكويت وعين مساعدا لرئيس قسم التمثيليات ثم رئيسًا لقسم التمثيليات حتى تقاعد في العام 1983.

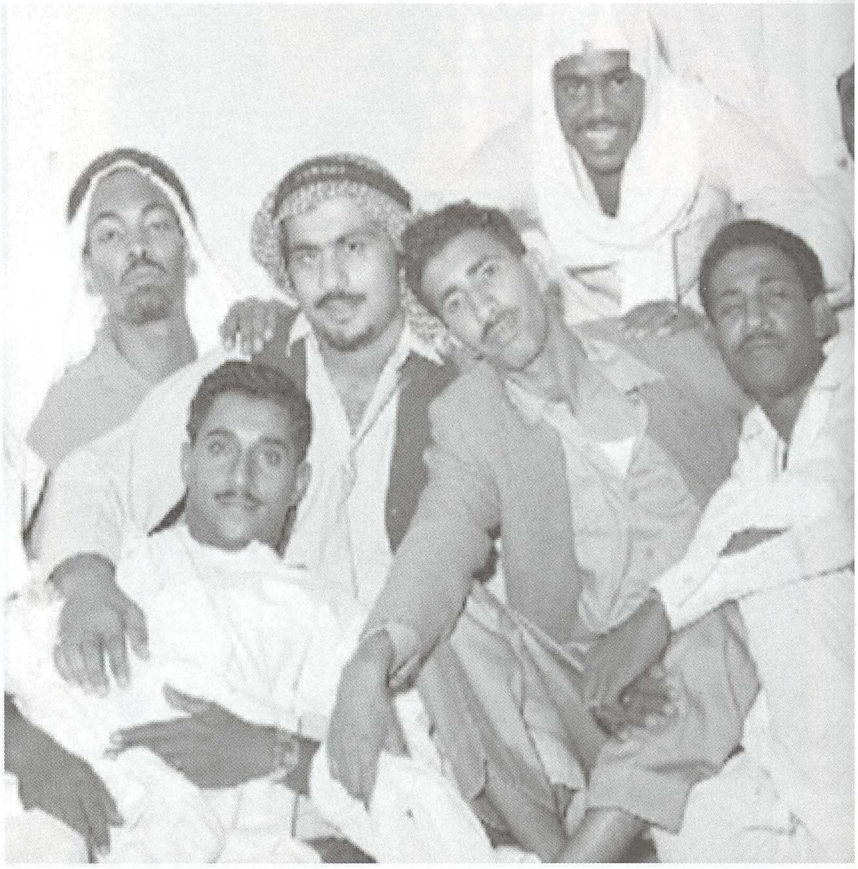
عماد جمعة
صحافي - الكويت



غانم الصالح في شبابه



غانم الصالح في صباه



غانم الصالح (أقصى اليمين) ويبدو عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج ومحمد جابر



المسرحيات

قدم الصالح كثيرا من المسرحيات منها: صقر قريش - عشت وشفت - الكويت سنة 2000 - حط حيلهم بينهم - حط الطير طار الطير - مطلوب زوج حالا - عالم نساء ورجل - عائلة بوصعرورة - إمبراطور يبحث عن وظيفة - هالو دوللي - علي جناح التبريزي - حرم سعادة الوزير - بيت بوصالح - باي باي لندن - فرسان المناخ - ممثل الشعب - فرحة أمة - البيت المسكون - قصر الرعب - كول يا شباب.

مشهد من مسرحية «فرحة أمة» مع الفنان عبدالحسين عبدالرضا



زكي طليمات يتوسط مجموعة من الفنانين وخلفه غانم الصالح



غانم الصالح ومحمد جابر في رحلة بتايلاند



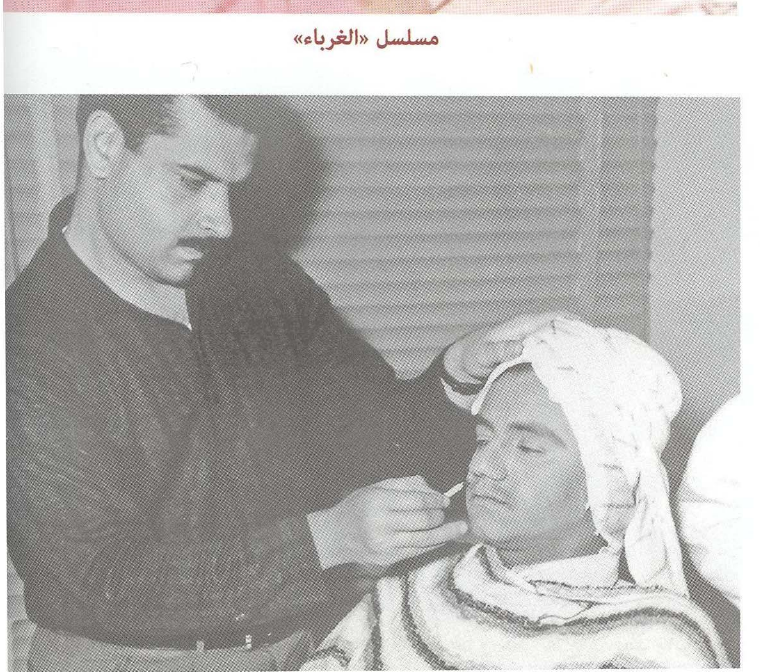
مسرحية «باي باي لندن»



مسلسل «الغرباء»



مشهد من مسلسل «الخراز»



أثناء وضع المكياج

المسلسلات

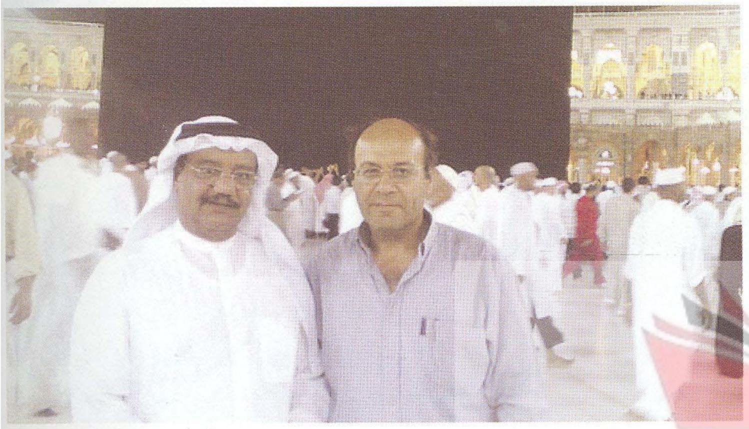
قدم الصالح ما يزيد على ثمانين مسلسلا، نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر: محكمة الفريج - حاور زاور - حبابة طيبة وبدر - طيور على الماء -دنيا المهابيل - الأقدار - رحلة عذاب - الطابق الثالث - الحظ والملايين - خالتي قماشة - الغرباء رقية وسبيكة - زمان الإسكافي - العضب - فريج صويلح... وكان آخر أعماله مسلسل ليلة عيد.



غانم الصالح يصافح الشيخ الشهيد فهد الأحمد



مسرحية «فرسان المناخ»



في الحرم المكي

الجوائز

حصل الصالح على كثير من الجوائز وشهادات التقدير من جهات رسمية وشخصية وصحافية منها: «شهادة إعلام من محطة (BBC) لندن في العام 1969».

درع من المسرح العربي في العام 1980، ودرع المبدعين في العام 2003.

شهادة تقدير من مهرجان القاهرة السادس.

شهادة تقدير من مهرجان الخليج التاسع للإنتاج الإذاعي والتلفزيوني.

شهادة تقدير من مهرجان سما دبي وتلفزيون دبي في العام 2008.

رحل غانم الصالح في بريطانيا بعد فترة قصيرة من تلقيه العلاج ليوارى جثمانه في أرض الكويت التي عشقها وأعطاها حياته.



مشهد من «اغنم زمانك»



عزاء الفنان غانم الصالح



مع الدكتورة غدير الصقعبي

مسرحية لفتحية العسّال حولتها

مريم ناعوم لمسلسل تلفزيوني بديع

سجن النسا

والانفعالات المستطرقة

شاهدت في رمضان عملا تلفزيونيا أبهرني حقا!

وكنت قد قاطعت مسلسلات التلفزيون لأعوام طويلة لكثرة ما آخذه عليها من أداء معظمه بائس وغير مهني. لقد اشتغلت بالنقد السينمائي لأعوام طوال وربيت قدرا من التذوق لم أشأ له أن يتبدد على شاشات لا أعرف كيف أتواصل معها. وفي الأساس كان معيار نفوري من المشاهدة قائما على ما شاهدته من أداء ممثلي هذه الأعمال وأداء مخرجيها.

لنقترب من أداء الممثل هنا.

أبهرني حقا أداء نيللي كريم لشخصية غالية في صورها المتعددة: السجانة والمسجونة، الحالمة والمظلومة، الحرة والمنتقمة في مسلسل «سجن النساء» للمخرجة كاملة أبوذكري.

الفاروق عبدالعزيز
ناقد - الكويت



نيللي كريم



المخرجة كاملة أبوذكرى



مريم ناعوم

لماذا تفاعلت مع تلك الحالة المراوغة المسيطرة على مساحة واسعة من الانفعالات والتي شكلت قوة أداء هذه الممثلة المتقنة؟

كلنا تقريبا على علم بالمبدأ الشهير «بالأمزجة الأربعة»: السوداوي والصفراوي والبلغمي والناري. وهي أمزجة نفسية تشبه الأبراج الفلكية لها خصائص تؤدي بالمتصف بواحد منها إلى اتباع أنماط سلوكية محددة داخل هذا المزاج. ولتوسيع فهم هذه الأمزجة قام باحثون في علم النفس السلوكي الحديث بتفصيل وتسمية الخصائص التي تدفع البشر إلى اتخاذ أنماط سلوكية معينة. فرسموا دائرة كبيرة ثم قاموا برسم قطرين أفقي ورأسي فيها. وهكذا صارت لدينا أربعة أقطاب كالجهات الأصلية ووضعوا لكل قطب وصفا عاما للشخصية: «غير مستقرة» (شمال) يقابله «مستقرة» (جنوب) و«منفتحة» (شرق) يقابله «منغلقة» (غرب). وفي داخل الدائرة رسموا دائرة أخرى صغيرة ووضعوا الأمزجة الأربعة في منتصفها بحيث يقابل كل مزاج ضلعا من الأضلاع الأربعة للدائرة الخارجية.

وهكذا رأينا وفقا لهذا التقسيم المزاج السوداوي واقعا بين الشخصية «المنغلقة» و«غير المستقرة»، والبلغمي (البارد) بين «المنغلقة» و«المستقرة». وعلى الجانب الآخر من الدائرة نجد المزاج الناري واقعا بين «المستقرة» و«المنفتحة» وأخيرا يقع المزاج الصفراوي بين «المنفتحة» و«غير المستقرة» لتكتمل دائرة الأنماط السلوكية البشرية.

وبتقريب أكثر للصورة بادئين من القطب الجنوبي للدائرة، وهو وصف الشخصية بأنها «مستقرة»، سنجد أنفسنا متدرجين عبر 16 صفة تكاد تكون الخطوط الفاصلة بينها غير مرئية على الإطلاق من شدة اقترابها من بعضها البعض. ولكن هذا ليس إلّا تأثير المسميات وحدها. فالواقع أننا سننتقل من وصف الشخصية بأنها «مستقرة» إلى «غير مستقرة» على ضلعين من الأضلاع الأربعة للدائرة. فمن «هادئة» إلى «معتدلة المزاج» إلى «يمكن الاعتماد عليها» إلى «منضبطة» إلى «مسالمة» إلى «متفكرة» إلى «حريصة» إلى «سلبية» حتى نصل إلى التحديد القطبي الأول: «منغلقة». كل هذا داخل حدود المزاج البارد - البلغمي. ومن «المنغلقة» سنمتد من صفة «وديعة» إلى «غير اجتماعية» إلى «متحفّظة» إلى «متشائمة» إلى «ساكنة» إلى



نيللي كريم في مشهد من المسلسل

«جامدة» إلى «قلقة» وختاما إلى «مزاجية» فنصل في النهاية إلى شخصية «غير مستقرة». وهذا الجزء الثاني يقع كله في حدود المزاج السوداوي.

تقسيم عبقري وضع علماء نفس بعد إجراء استبيانات واختبارات نفسية طويلة على مجموعات كبيرة متنوعة من الناس.

على هذه المساحة الانفعالية الواسعة تحركت انفعالات نيللي لتستجيب إلى أوامر شخصية غالية التي فرضت لها حجم الانفعالات المطلوبة منها وفقا للأحداث التي تجد فيها نفسها فاعلة أو مفعولا بها في دنيا القصة.

والآن... لماذا تركت فيّ نيللي هذا التأثير الغلّاب؟ لأنها نجحت كممثل متقن في الإمساك بالزمام النفسي لغالية منذ لحظة بداية حياتها في الرواية وحتى النهاية. لقد بلغت الممثلة ذروة الإتقان حينما دعت الشخصية طواعية في لحظة من لحظات الإعداد الأخيرة لكي «تتقمصها»... «أنا جاهزة لك الآن لكي تتقمصيني» empathize me!! هكذا همست لغالية.

لقد حققت نيللي تماما نادرا مع قنوات الاتصال عندي، وهو أمر لا يحدث بالطبيعة بل بالصناعة! آن الأوان لكي يختفي تماما من صحافتنا النقدية الوصف الشائع لأداء الممثل بالقول بأنه كان «طبيعيا»... لا وجود لشيء في عالم التمثيل «الحقيقي» يسمى «طبيعيا». في الواقع فإن كل شيء في هذه المهنة صناعي من أوله لآخره. إن «الصناعة التمثيلية» وحدها هي التي تجعل من أداء الممثل مستحقا لوصفه بأنه رائع.

وعلى سبيل الاستطراد فإن النقد الصحافي الشائع يخلط كثيرا بين مفهوم كلمة «انفعال» باستخدامها العامي temper (هاج فلان وماجت فلانة وصرخت علانة) وبين «الانفعال» emotion بوصفه تركيبا نفسيا متنوع الصفات بقدر تنوع المشاعر الإنسانية.

ولعل هذا النقد يستجيب منذ بواكير الكتابة النقدية إلى ترحيب الجمهور المسرحي بالممثل القادم من خلال دوامة انفعالية عالية الصوت وبترحيب أشد بالممثل المسرحي عالي الحنجرة وهو ينفعل (وكلها انفعالات خارجية سطحية) ويصل إلى ذروة صارخة قبل أن يسقط على خشبة المسرح نائحا (كده وكده يعني!)...حينها يعلو



أحمد داود (صابر)



نسرين أمين (زينات)



سلوى خطاب

التصفيق ويخرج الناقد السعيد إلى جريدته لكي يكتب: «لقد تفوق فلان على نفسه وأبهر الحضور بعرض رائع».

لقد سكبت نيللي وبعض من أخواتها وفي مقدمتهن روبي سائلا من الانفعالات المحددة في مجموعة واسعة من الأواني المستطرقة فحظي كل إناء بقدر متساو من الانفعالات (في كل مشهد) لا أزيد ولا أنقص. ولكن ينبغي ألا ينسى الممثل أن التنقل على مساحة انفعالية واسعة له أخطار عدة في مقدمتها سماح الممثل للشخصية التي يمثلها بأن «تتمادى» في عرض انفعالي معين في مشهد معين على حساب انفعال آخر. هنا تتكسر الأواني المستطرقة و«يندلق» الانفعال على الأرض ويفقد الغاية من وجوده.

وللتذكير بقانون «الأواني المستطرقة»، الذي درسناه في صبانا في حصص العلوم، فإنه يقول: «إذا وصلنا بين أوعية عدة مختلفة الأقطار ثم قمنا بسكب سائل في أحدها، فإن السائل ينساب إلى سائر الأوعية مرتفعا فيها جميعا إلى مستوى أفقي واحد مهما كان شكل الوعاء». بعبارة أخرى مهما كان حجم الطاقة الانفعالية للمشهد.

لهذا أبهرني أداء نيللي وعدد من أخواتها (من دون أن أنسى أحمد داود - صابر). ولكن سيطرة نيللي على توازن الأواني المستطرقة للانفعال لفترة طويلة امتدت إلى شهور هي أكثر ما أثار حساسيتي الفنية. فقد ظلت في الشخصية، والشخصية فيها، طوال هذه الفترة على مساحة متغايرة من الانفعالات الجوانية ولم تسمح للتعبير الخارجي عنها بالخروج عن القدر الانفعالي المطلوب.

قد يكون من المبكر السؤال عما سيبقى من شخصية غالية في نيللي ولكن المؤكد أن «صنعتها التمثيلية» ستتحسن بمضي الوقت شريطة العمل مع نص ومخرج وفريق (ومخرجة بالتأكيد!) يفهم جيدا سر الصناعة التمثيلية وأصولها. وأعتقد أنه قد لا يكون مهما على الإطلاق للممثل أن تبقي في نفسه «قيما» من الشخصية التي يلعبها وإن كان الأهم هو ما سيكسبه، وأرجو أن يكون واعيا بذلك، من تعاظم حجم طاقته على استيعاب مساحات انفعالية واسعة في أداء شخصية واحدة يوزعها على كل إناء من الأواني المستطرقة بميزانه



نيللي كريم السجّانة

الانفعالي الدقيق العادل.

يمكنني أن أكتب الكثير عن عمل المخرجة كاملة ولكي أختصر يكفي أن أقول إنه «نقيض» موصل ومؤثر لكل ما يمكن قوله عن سوء الميزانسنات والحركات والأوضاع «الكاميراتية» لموروثنا السينمائي والتلفزيوني إلّا فيما ندر. وأروع ما لديها هو حبها الشديد لشخصيات عملها فهي تقترب من وجوهها وتبقى هناك بما يكفي لكي تسمح لها بالتعبير عن دواخلها. لا هي ولا بطلاتها يخشين مواجهة الكاميرا من قريب. فلديهم ما يعطينه. ومن المعلوم في أوساط أهل المهنة الجادين إن أصعب ما يواجه الممثل السينمائي والتلفزيوني هو أن تقترب الكاميرا من وجهه وتظل هناك لأكثر من بضع ثوان في مراقبة لا ترحم لمدى سيطرته وتوجيهه انفعالاته حتى من دون أن ينطق بكلمة واحدة.

إن كاملة وأخواتها من الكاتبات والمصورات ومسؤولات الإكسسوار والديكور وغير ذلك من الأقسام يواجهن تراثا وثقافة متأصلة حان الوقت لتغييرها. متأخرين نعم ولكن أفضل من ألا نأتي على الإطلاق! إن ثمة هنّات هنا وهناك نعم... كعدم تفسير وجهة نظر الكاميرا إلى حدث معين... كأن نشاهد الحدث من الطابق الثاني بكاميرا محمولة تشي بأن هناك من يراقب من خلف زجاج نافذة مغبرة... أو حضور الموسيقى في بعض المشاهد في غير حاجة حقيقية. فاندماج Involvement المشاهد مضمون بسيطرة الأداء وتكوين الصورة ومناسبة الألوان للروح العامة للمشهد وقوة تفاعل الإكسسوارات معها ثم حركة الكاميرا المحمولة ببعدها الشخصي القريب. ربما انفلتت السيطرة على أداء ممثلة ثانوية محكوم عليها بالإعدام ولكن عينيها مزينتان بالكحل والرموش والافتقار إلى التفاعل مع الحدث... هذه هنّات صغيرة لا تفسد في العمل الكبير متعة التلقي والتذوق لعمل «كامل تقريبا» من كاملة وأخواتها.

هذه مؤسسة نسائية كاملة لم أكن أتصور أنني كنت قادرا على «الإحساس» بدنيا المرأة من غير مساهمتها في تنويري «كذكر» بآلامها وأحلامها.

لقد قدمت مجموعة العدل المنتجة للمسلسل خدمة مستحقة للفن التلفزيوني العربي مما أعاد مشاهدا هاربا مثلي إلى الاستمتاع بفن جماعي أصيل طال انتظاري له.



روبي



دُرّة



ريهام حجاج

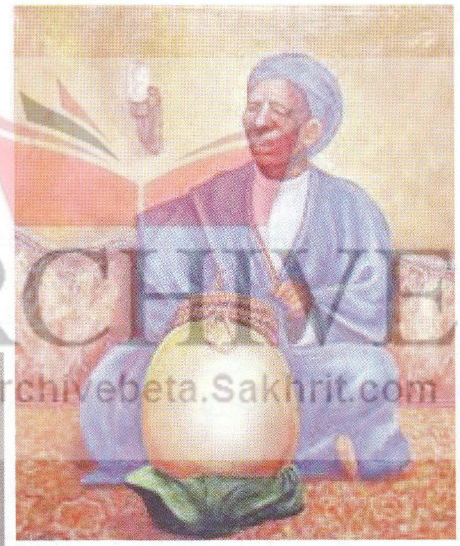
جرة من الطين تُغلق بقطعة جلد ويُعزف عليها بأغصان الشجر

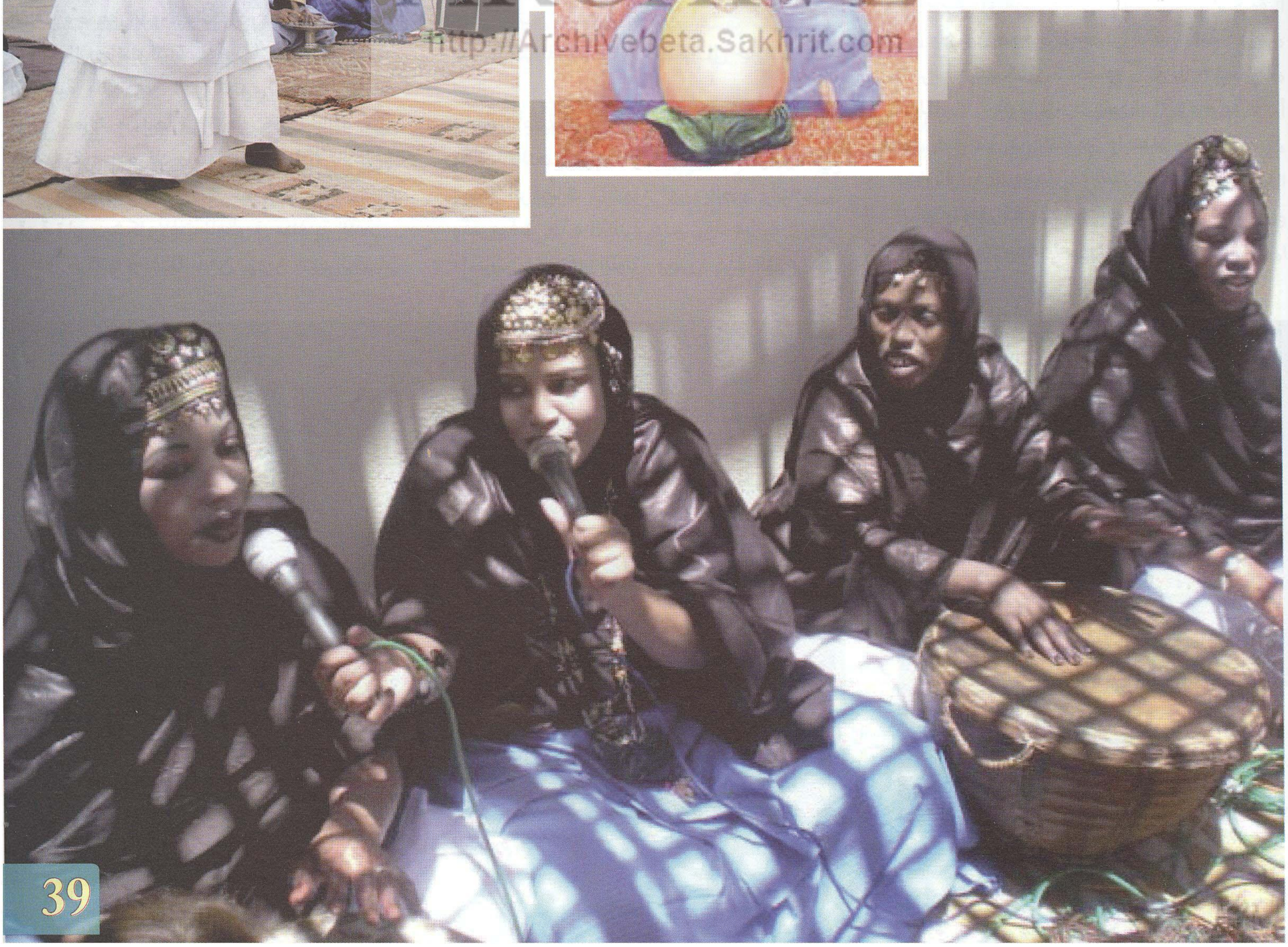
رقصة الكدرة.. رائدة الثقافة الشعبية في المغرب

تعتبر رقصة الكدرة رقصة موسيقية مرتبطة أساسا بطقس الجسد، والذي تكون فيه الكدرة والراقصة محوريها الأساسيين إضافة إلى النكار (النقار) والحلقة أي الجماعة والغناء المصاحب لهذه الرقصة.
إذن ما المقصود برقصة الكدرة؟ وكيف ظهرت؟ وما مجالها الجغرافي والقبلي؟ وما مكوناتها الأساسية؟ وكيف أصبحت طقسا احتفاليا في الأعراس والمناسبات؟ كل هذه الإشكاليات ينبغي الوقوف عليها من أجل معرفة هذه الرقصة الشعبية المسماة رقصة الكدرة.

فيصل رشيدي
ناقد وباحث - المغرب









الرقص بالجسد حاضراً من خلال الرقص

لقد عرفت الشعوب الرقص والغناء قديما، خاصة عند المجتمعات البدائية وكان الاحتفال بالجسد حاضرا من خلال الرقص حيث يعبر عن الهموم والتفكير ويحاول أن يروح عن النفس عن طريق الرقص والغناء، أما فيما يخص رقصة الكدرة فيعرفها الباحث محمد جوماني «اسم الكدرة يطلق على ذلك الإناء الذي يجري استخدامه كأداة موسيقية وحيدة في (رقصة الكدرة) وهو عبارة عن جرة (قلة) من الطين يجري إحكام فوهتها بقطعة من الجلد من أجل تكثيف الهواء داخلها. وبناء على قانون خاص يتم الضرب على قطعة الجلد هذه بواسطة قضيبين من غصن شجرة، يحدث على إثره إيقاع موسيقي يميز الرقصة، وتسايره عملية التصنيف المستمرة».

إذن الكدرة هي ذلك الإناء المسمى بالقدر بكسر القاف وجمعه قدور، والكدرة هي محور هذه الرقصة إلى جانب الراقصة أو ما يسمى في لهجة الحسانية «الكادرة» التي ترتدي ملحفة سوداء حيث يتحرك جسدها إلى الأعلى وهي جاثية على ركبتيها تقوم بتحريك رأسها وجسدها إلى الأعلى، الأمر يشبه كثيرا «رقصة الثعبان الهندية، وهي رقصة تمارس بشكل لافت للنظر في منافسة الأفعى في أدق حركاتها وخفتها، وهن يؤدين هذه الرقصة الشهيرة بلباس أسود يحيل إلى الكوبرا، ويتمايلن بخفة متناهية كزوبعة متراجعة وبحركات الساعد في وضع يذكر بانتصاب الكوبرا تمشي الراقصة وسط جموع المعجبين كأنها حية تسعى لكي ترهبهم وتسليهم في آن واحد تبدو غاية في الرشاقة في ثيابها المزركش الذي تعايش فيه كل الألوان وهي ألوان جلد الكوبرا نفسها».

إذن هناك قاسم مشترك بين رقصة الكدرة ورقصة الثعبان خاصة في الحلقة وطقس الرقص، إذن الكدرة عندما ينقر عليها تصدر أصواتا تعكسها رقصة الراقصة ويصاحب هذا الرقص أغاني ولعل أهمها وأشهرها ثلاثة عرفت بهم رقصة الكدرة

الأغنية الأولى: الحمامة يالحمامة إنت زينك مايطامى.هوتش هوتش

الأغنية الثانية: وا..وا عريش البنان خلي ذاك الزين ايبان.هوتش هوتش.

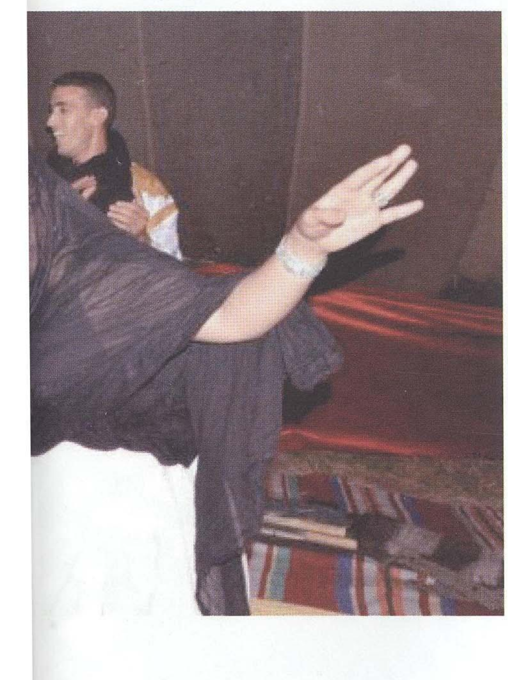
الأغنية الثالثة: وا..وا ويل النكار الى جات فطيمة لغزال.

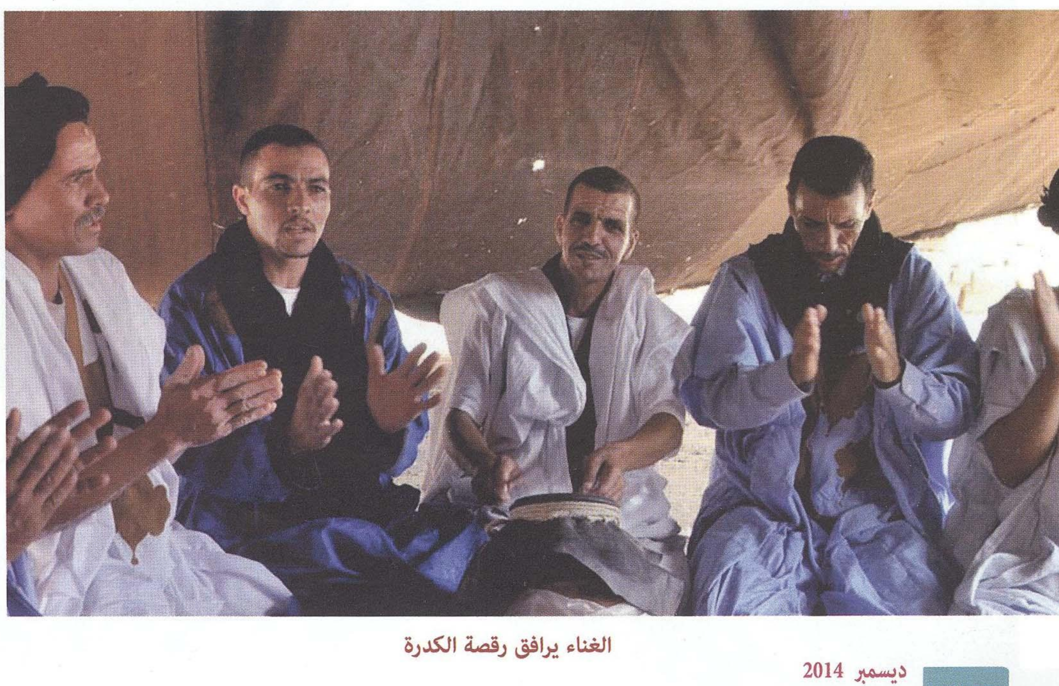
وهذه الأغنية، وهي التي تصاحب النكار عندما يحس بالتعب والمقصود بفطيمة لغزال، هي إحدى الراقصات المشهود لهن بالصبر والتحمل، وقد عرفت هذه الأغنية عند فرقة غنائية اسمها «أمنات عيشاتة» اللواتي يحببن هذا النوع من الغناء. ويرافق هذا النوع من الغناء رقص للجسد، مثل عندما يقول النكار: وا ..وا ويل النكار، فترد الجماعة عليه ايلا جات فطيمة لغزال. وهم يجتمعون في حلقة وكذلك يسمعون آلة ما يسمى بالتشجيع والتسخين والإحماء والمقصود بهم الجماعة فيطلقون بعض الكلمات أمثال «حح اسكي» وهو تعبير عند الحسانيين ويعبر عن إعجابهم.

ظهرت رقصة الكدرة قديما، ويحكى أن سبب ظهورها هو أن قبيلة غزت إحدى القبائل، فقامت القبيلة المهجوم عليها بإحياء رقصة جسدتها إحدى النساء مع حضور الغزاة لطقس الرقص قامت هذه المرأة بامتصاص غضب الغزاة عن طريق رقصات جسدية تعبر عن رفضها لهؤلاء الغزاة ومقاومتها لهم عن طريق إشارات جسدية تقوم بتمثيلها، وهكذا استسلم الغزاة وانصرفوا.

لتشكل بعد ذلك رقصة الكدرة مكونا مهما داخل المنظومة الحسانية بمنطقة وادنون هذه المنطقة التي يقال إن مجالها الجغرافي الذي ظهرت فيه رقصة الكدرة محصور في واد نون وموقع واد نون يقع جنوب المغرب، وعاصمة واد نون اليوم هي مدينة كليميم (باب الصحراء) تبعد عن مدينة أكادير نحو 198 كيلومترا. وأصل تسمية واد نون كما تقول إحدى الروايات أن واد نون تعني «واد النوق»، وهناك رواية أخرى تقول إن «نون» هو «إله السمك» وهناك من ينسبها الى الملكة الرومانية «نونة».

إذن واد نون هو مجال جغرافي شاسع يضم كلا من (أسرير - تيسكنان - لكصابي - تغاط - تيغمرت - الفاسك - توفليت - عبودة..)، وعاصمة واد نون كما قلنا هي كليميم. وامتداد رقصة الكدرة يصل الى طاطا ومحاميد الغزلان والكدرة مرتبطة أساسا بالجغرافيا فهي تختلف عن رقصة أحيدوس والرقصات الأخرى، ولعل رقصة أحيدوس ما يميزها



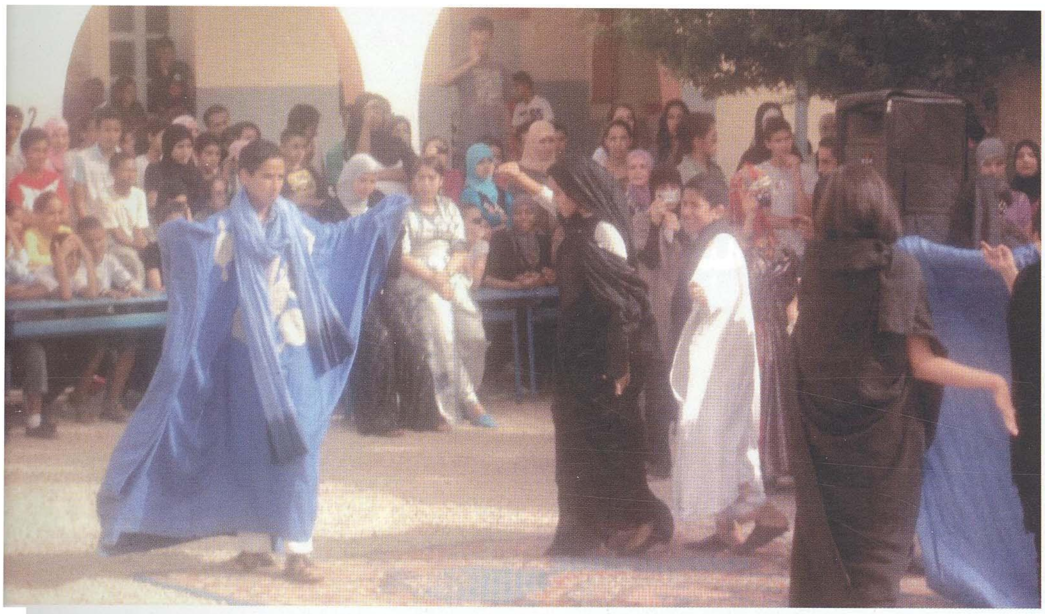


الغناء يرافق رقصة الكدرة

هو وقوف الرجال والنساء وهي تختلف عن رقصة الكدرة التي يجلس فيها الكل، لماذا هذا الاختلاف في طريقة الوقوف والجلوس؟ هل يؤثر المناخ في وضعية الرقصة؟ أم إن الأساطير هي التي صنعت هذه الرقصات؟ وهل تشترك رقصة الكدرة مع الرقصات الأخرى في إقحام النساء داخل الرقصة؟ إن هناك قاسما مشتركا بين هذه الرقصات.

أما بالنسبة إلى القبائل التي تتعاطى هذا الرقصة وتجعلها جزءا لا يتجزأ من هويتها فهي محصورة في قبائل تكنة في مجالها الجغرافي من واد نون إلى واد ساقية، والمقصود «بتكنة» وهي التجمع وتنقسم «تكنة» الى قسمين قسم يسمى الف أيت عثمان وقسم آخر يسمى أيت بلا. ويضم الف ايت عثمان (ازوفيط - ايت مسعود - ايت ياسين - أولاد بولحويلات - أيت حماد) ويضم أيت بلا (ايت زكري - ايت بوهو - أولاد بوعشرة - ايت إبراهيم)، وهذه القبائل التي تحدثنا عنها تعتبر رقصة الكدرة جزءا لا يتجزأ من هويتها، لكن في يومنا هذا حيث تغيرت أحوال من الخيمة إلى المنزل أو ما يعبر عنه ابن خلدون «انتقال الإنسان من خشونة البداوة إلى رقة الحضارة» أصبحت رقصة الكدرة تأخذ بعض التراجع لدى بعض القبائل، بقيت فقط قبيلة واحدة مازالت محتفظة بها إلى يومنا هذا وهي قبيلة أيت ياسين خاصة في الزواج أو في المناسبات، فالزواج عندهم لا يكتمل إلا برقصة الكدرة .فهناك بعض القبائل التي تحيي الرقصة في المواسم على سبيل المثال أيت بوهو في مواسم أو ما يطلق عليه «أمكار» خاصة موسم طانطان وكليميم وأسا.

أما بالنسبة إلى مكونات رقصة الكدرة فأهم عناصرها هي الكدرة والنقار (النكار) والراقصة (الكادرة) التي تتحمل والمجموعة أي ما يصطلح عليه الحلقة ويتخلل الرقصة الغناء والتصفيق والحركات وبعض المصطلحات التي تفيد التشجيع والتصفيق.

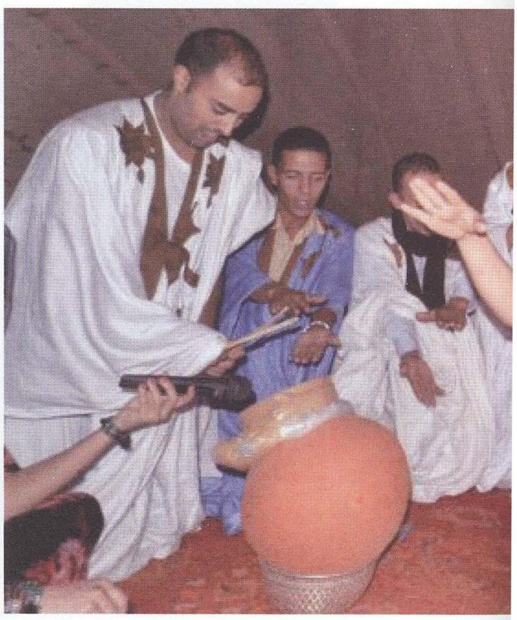


أهم عناصر الرقصة هي الكدرة والنقار والراقصة

والكدرة كما نعلم هي المصنوعة من الطين وتستعمل كذلك الكدرة التي يطهى فيها الطعام، وتغطى الكدرة بالجلد، والعنصر الثاني هو النكار أو النقار وهو العازف على الكدرة ويقوم بتسيير الإيقاع ويتمركز وسط الحلقة ويوجد بين يديه الكدرة حيث يحمل بين يديه عودين مصنوعين من الأشجار فينقر النكار على الكدرة فيصدر صوتا يسمع من بعيد ويكون وقعه أشد في أثناء الليل وهو التوقيت المناسب لرقصة الكدرة، فيأتي الناس من كل حدب وصوب. وعلى حد قول إحدى السيدات: «الكدرة» ملهمة الجماهير فعندما يسمعها التكني تجري في عروقه الفرحة والسرور، وفي بعض الأحيان يبكي لسماعها ومركز النكار هو الوسط ويمثل بذلك شيخ القبيلة، أما الجماعة الدائرة فتمثل القبيلة، والنكار ينقر على الكدرة وفي الوقت نفسه يغني ويقوم بتسيير الغناء، والعنصر الثالث هو الراقصة أي الكادرة أي القادرة على تحمل طقس الرقص. والغريب في الأمر أنه يشترط على الراقصة إما أن تكون عازبة أو مطلقة، وقلما نجد امرأة متزوجة.

حضور الراقصة يشكل محورا أساسيا داخل الحلقة، فهي تحرك جسدها ويديها بشكل متناغم، فالرقص عندها ترويح عن النفس، وهي تعيش عالمها وحدها في حالة نسميها بالجذبة حيث تصعد روحها الى السماء، وتضع الراقصة على رأسها بعضا من عقيق يزين الرأس، ويسميه الحسانيون «البلوتو» أو «لخرز»، أما بالنسبة إلى الدائرة فيقول شاعر ألمانيا «ريكليه»: الدائرة هي الشكل الذي يزيل الريح، والدائرة هي المسماة بالكارة التي أخذت عن اليونانيين الاغورا، والتي تعني الساحة. أما بالنسبة للجماعة فهي العنصر الذي يتكون من صفين على شكل دائرة إما 4/4 أو 5/5 أو 6/6، وهم يصفقون ويرددون. وتتخلل هذه الرقصة لعلاكة وهي نقود تعلق على الراقصة. إن جمال رقصة الكدرة كما يعبر عنها الباحث ابراهيم الحيسن «يتجلى البعد الجمالي في الرقصة من خلال مجموعة من العناصر التزيينية التي تؤثث أجساد الممارسين، سواء تعلق الأمر بالرجال المكلفين بالتصفيق وترديد الإشعار أو بالنساء المكلفات بالرقص والتمييز الجسدي».

نخلص إلى أن رقصة الكدرة تحولت إلى موروث شعبي توارثه جيل بعد جيل، ومازالت النساء يحتفظن بهذا الموروث إلى يومنا هذا، وقد انتقل من الشفهي إلى الكتابي فأصبح جزءا لا يتجزأ من هويتنا.



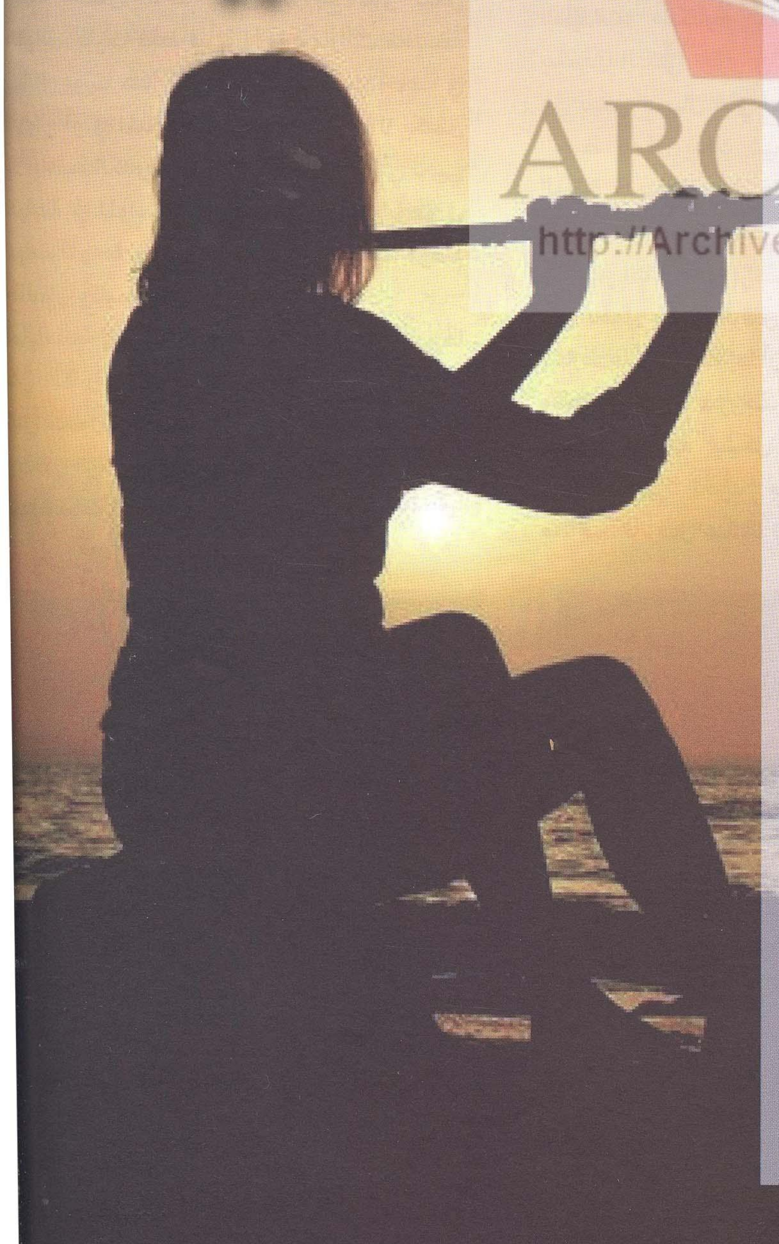


تحوّلت الكدرة إلى موروث شعبي

مفتوح من طرفيه ويتكون من قصبة مجوفة تحتوي على تسع مسافات وثماني عقد قصبية

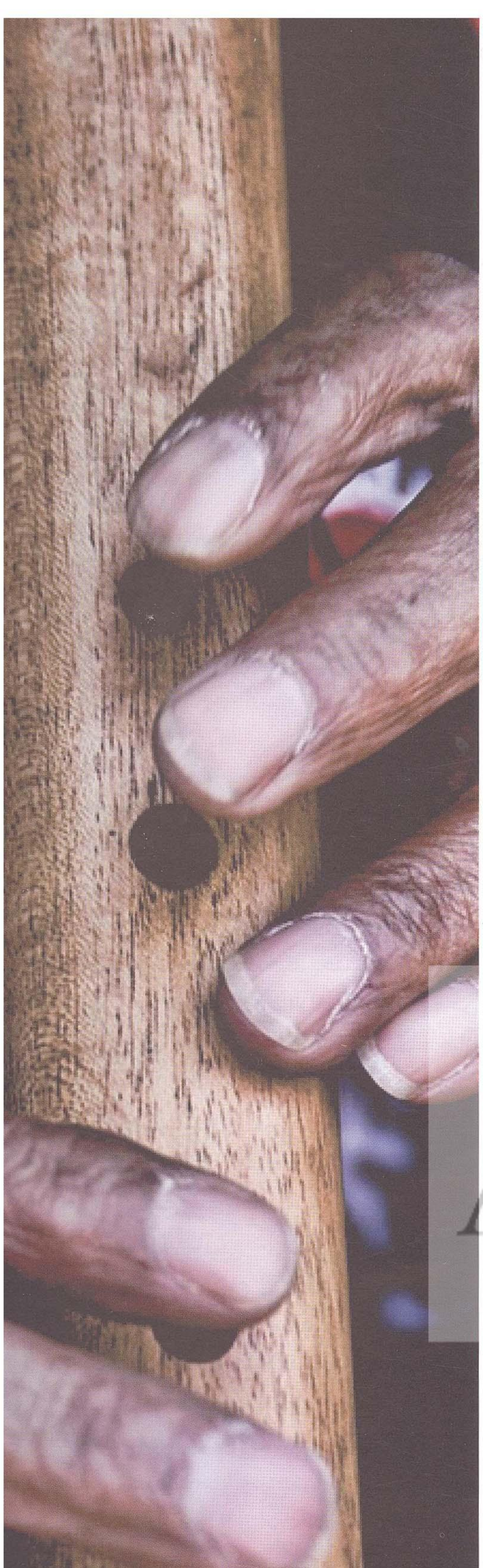
رحلة الناي

من التراث إلى الحداثة



على الرغم من أن لكل شعب آلاته الموسيقية التي يعبر من خلالها عن خصائصه الإبداعية وغنائياته التراثية، فإن البحوث الأنثروبولوجية والفولكلورية والموسيقية أثبتت أن معظم الحضارات تمتلك عائلات الآلات نفسها، كالوتريات وآلات النفخ النحاسية والخشبية... وغيرها، كأنها تراث إنساني مشترك تدل على الهوية الأساسية للإنسان وشخصيته، وإن اختلفت أشكالها وتنوعت أصواتها وأسماؤها، ومنها عائلة الناي بأشكالها الحالية المنتمية إلى الموسيقى العربية المتقنة أكثر من الموسيقى الفولكلورية، حيث توجد جذورها في الشبابة والنحيلة، وبتطور صناعتها من القصب المعقد أضيف إليها ثقب في أسفل وسطها، فتعدت موسيقاها أوكتافين ونصفا، بعدما كانت تشبه موسيقى الشبابة. عربيا للناي أسماء كثيرة، كالقصبة والكرفت والشبابة والحليل الأجوف والمنجيرة والصفارة، وترجع تسميته بـ «الناي» إلى الكلمة الفارسية التي تعني «القصب»، بينما يرجعه البعض إلى الكلمة الأكادية «نايو»، أي «الندب». يتألف الناي من قصبة مجوفة تحتوي على تسع مسافات وثماني عقد قصبية، وهو مفتوح من طرفيه، لكن بطرفه الأعلى يحوي فرزة عقدية يتكون من خلالها المصوت عندما يمر فيها الهواء الذي ينفخه العازف من طرف شفتيه ممسكا بالناي مائلا قليلا، بالناي ستة ثقوب، اثنان في مسافته الثانية من طرفه الأسفل، اثنان متباعدان في مسافته الثالثة، واثنان في مسافته الرابعة، تتحكم بها سبابتان ووسطيا وبنصرا اليدين، وثقب في وسط أسفله (في مسافته الخامسة) يتحكم بها إبهام إحدى اليدين وفق طريقة العازف في الإمساك بالناي، هناك نايات مستعملة في بعض القبائل البدوية والبلدان العربية لا تحتوي إلا على ثلاثة ثقوب تذكرنا بشكل الناي القديم وتطوره.

محمد محمود عبدالحميد فايد
باحث موسيقي- مصر



يحمل العازف «طقم النايات» (مجموعها الأساسي سبعة بأطوال مختلفة من 66.5 سم لناي الكردان إلى 38 سم لناي الحسيني، لكي يستطيع العازف أن يؤدي كل المقامات العربية والسلالم الغربية. إن إخراج النغمات في الناي يتبع السلم الطبيعي الهارموني، إذ بإمكان العازف، وفي وضعية الأصابع نفسها، أن يخرج مثلا من ناي الدوكاه درجة دو 2 (قرار الراست)، ومن ثم دو 3 (الراست)، ومن ثم صول 3 (النوا)، ومن ثم دو 4 (الكردان)، ومن ثم مي 4 (جواب السيكاه)، ومن ثم صول 4 (رمل توق)، ومن ثم سي بيمول 4 (جواب العجم)... إلخ، حسب قدرة العازف وجودة الناي، وهناك مناهج لتعليمه في المعاهد وكليات التربية الموسيقية تمكن العازف من أن يتخصص فيه(1)، وهو من آلات التخت الشرقي الأساسية، يستخدم في الموسيقات الفولكلورية والمتقنة والكلاسيكية الغربية، ويسمى «الفلوت» Flute، وهي كلمة أعجمية بعد استحداث آلة نفخ أوروبية عن الناي العربي، يشبه صوتها تغريد الطيور، تصنع أحيانا من الفضة أو الذهب أو البلاتين، وأحيانا من خشب الأبنوس، ظهرت في القرن الـ 17م، أدخلت هذه التسمية لمصر حديثا، في أوروبا أطلقت على جميع أصناف المزامير والنايات الشرقية مما لا مثيل لها عندهم، وعلى الرغم من أنها تشبه الناي الصغير لكنها في الحقيقة آلة أخرى تشبه الصفارة، طولها لا يزيد على 12.5 بوصة بستة أو سبعة ثقوب (2)، وهي تختلف عن الناي فينفخ فيها من جانب الأسطوانة الرئيسية وليس من أحد طرفيها، من فتحة جانبية مستطيلة بمحاذاة الثقوب من بدايتها عند فم العازف، لذلك يصير وضعها أفقيا عند العزف، ويبدو أنها اشتقت من الصفارة ذات المبسم التي يلهو بها الأطفال عادة، ثم استعيض عن مبسمها بتلك الفتحة المستطيلة لتقوم مقام المبسم، وتتكون الأسطوانة التي يبلغ طولها 66 سم من ثلاث قطع، يسمح تركيبها بأن تتداخل في بعضها ليمكن تغيير طول أسطوانة الفلوت إلى الأقصر إذا قام العازف بدمج قطعتين معا، وبالتالي فمقدار الهواء داخل الأسطوانة يصبح أقل ويهتز بسرعة أكبر فيخرج الصوت أكثر حدة، لا يلجأ العازف كثيرا إلى هذه الحيلة؛ لأن بها ثقوبا عديدة يسد العازف بعضها بأصابعه ليصنع نغمات مختلفة، كما توجد صمامات يكبسها لسد مجموعة من الثقوب معا، يستخدم العازفون المبتدئون فلوتا له ثقوب مغطاة حتى يتقنوا حركة سد الثقوب بالأصابع، ويسمي الفلوت الصغير (بيكولو) وهذه الكلمة إيطالية تعني (الصغير)، ولأن الأسطوانة الأساسية لهذه الآلة قصيرة فإن صوتها حاد كصوت العصفور الصغير(3)، وتعرف العصور القديمة نوعين من الفلوت:

1- الفلوت المستقيمة بالمبسم أو من دونه يمسكها العازف رأسيا أمامه.

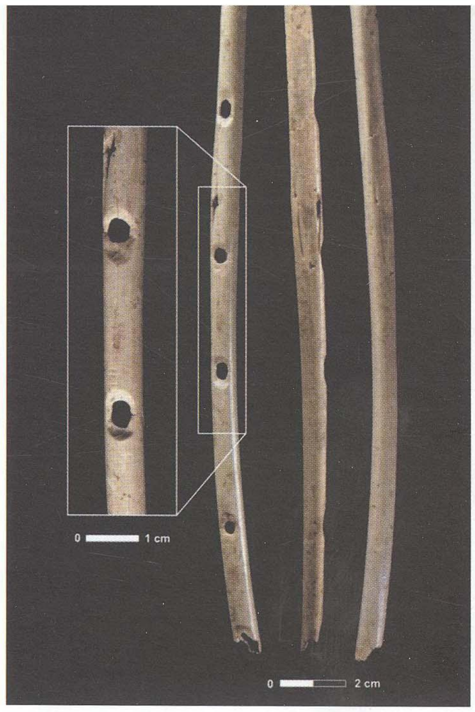
2- الفلوت الجانبية، يمسكها بميل أو أفقيا. في القرون الوسطى استعملت الفلوت الرأسية ذات المبسم والفلوت الجانبية بطريقة مختلفة، وكانوا يقدرون أصوات الفلوت الجانبية لدقتها ولأنها كانت متوارية قليلا، أما ذات المبسم فمازالت تسمى «الفلوت اللطيفة» Flute Douce أو «فلوت إنجلترا»، وتتألف من أنبوبة من العاج أو من الخشب، بها سبعة أو ثمانية أو تسعة ثقوب، بمبسم، وفي القرن الـ 16م كانت الفلوت الرأسية تصاحب الرقص، في القرنين الـ 17 و18م استخدمها فيردي وشوتس Schutz وباخ وهيندل في أوبراتهم وباليهاتهم وكنتاتهم، زادت شهرتها في القرن الـ18م فبقيت إلى الآن بصور أخرى مثل: «الفلاجوليت» - «الفلوتية» - «الجالوبية» - الفلوت ذات المبسم - الأنابيب الشعبية (المزامير الشعبية) بعد أن تجدد الذوق الموسيقي وتطور تكنيك العزف بالفلوت ذات المبسم في ألمانيا وإنجلترا وفرنسا حتى أصبح في متناول عشاقها حصيلة من المعزوفات والمؤلفات القديمة والحديثة.

الناي شرقا

استخدمت آلة الناي بكثرة في الفرق الموسيقية المصرية والعربية خلال العصر اليوناني - الروماني بعدة أنواع وأشكال مختلفة الأبعاد. أحيانا يطلق على الناي «ناي الدرويش» لكثرة استخدامه في حلقات الذكر، وهو يتكون من قطعة من البوص طولها حوالي 45 سم، وقطرها 22 سم في جزئها الأسفل و1.87 سم في جزئه الأعلى الذي يلامس الفم، وبالناي ستة ثقوب أماما وسابع خلفا(4) تصدر أصواتها بنفخ العازف من خلال فتحة صغيرة، ليندفع الهواء بداخلها، وتخرج الأصوات



الفنانة الفلسطينية ناي البرغوثي



بنغمات وطبقات متعددة الارتفاع والانخفاض، وفقا لمهارة العازف الذي يمكنه أحيانا أن يصنع نايا من ماسورة بندقية قديمة(5)! يضبط الناي على مقام معين وطبقة صوتية معينة، لذا يلاحظ أن العازف المحترف يحتفظ بحقيبة تحتوي على العديد من النايات لأداء الألحان المختلفة من مقامات وطبقات متعددة، كما يلاحظ أحيانا استبداله النايات في أثناء العزف وفق مقتضيات الانتقالات اللحنية والمقامية. أما في الاستخدام الشعبي والفولكلوري فيضبطه تلقائيا، فالعازف الحازق يصنع آلته بنفسه، ويضبطها على مقام الراست أو البياتي، وبشيء من مهارة استخدام شفتيه يمكنه التحكم في قوة النفخ، ليستخرج معظم الدرجات الصوتية المطلوبة بالشكل الذي يتواكب مع خصائص الموسيقى الشعبية بسيطة التركيب ذات المساحة الصوتية المحدودة. عرف الفراعنة منذ سبعة آلاف عام مضت النايات أو الصفارات بأنواعها وصنعوها من المواد الخام الطبيعية، كما عرفوا النايات الطويلة التي تعزف مائلة (الفلوت الآن) إلى جانب العازف الأعسر، يلاحظ أن الناي لم يتعرض لأي تطويرات جوهرية شكلا وصناعة وأداء منذ أكثر من ألف عام، فقط زادت أعداد الثقوب لتصل المساحة الصوتية للآلة إلى أوكتاف كامل أو أكثر طبقا لكفاءة العازف، وتتكون أطقم الناي من حوالي ثماني آلات بطبقات متنوعة تختلف عن النايات الحادة والغليظة والمتوسطة الطبقة، حيث تضبط وتعد وتدوزن على مقامات وطبقات صوتية معينة، ويتدرج حجم النايات الأساسية من الأكبر إلى الأصغر كالتالي:

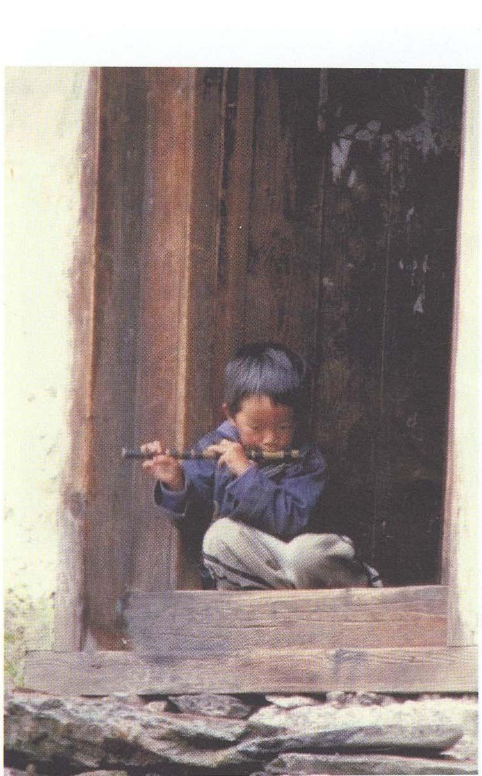
1- الناي شاه الكبير يصل طوله 75 سم تقريبا
2- الناي كوجوك
3- الناي سفرجه
4- الناي المطلق
5- الناي جرف
6- الناي الصغير 50 سم
7- الناي الحسيني .. أصغرها وأحدُّها صوتا.

كان الناي حتى منتصف القرن الـ 20م آلة شعبية لانتشارها بريف وصعيد مصر، لا يخلو جيب فلاح منه، يسليه... لكن للأسف انحسر استخدامه بعد إصابة المواطن المصري بالكسل الفني، ليعرف فقط بين الفنانين الشعبيين المحترفين، لكنه في الوقت ذاته يعتبر آلة أساسية ومهمة جدا في مجموعة آلات التخت العربي التقليدي، وعضوا مهما في الفرق الموسيقية الأخرى بمختلف نوعياتها الخفيفة والشعبية بكل الدول العربية(6).



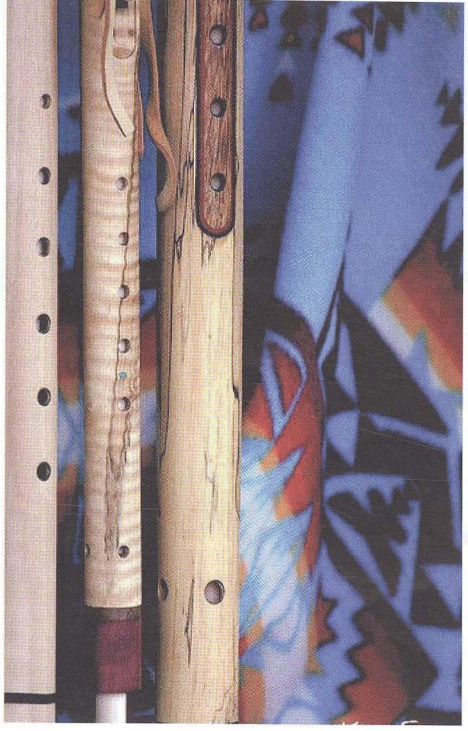
الفلوت غربا

في القرن الـ 18م أجاد العزف على الفلوت بطلاقة واقتدار كلمن كوانتس Quantz وكولا Kuhlau وفردريك الثاني إمبراطور بروسيا. في النصف الأول من القرن الـ 19م عدل بيم Boehm ميكانيكا الفلوت كثيرا؛ فأصبحت الفلوت الجانبية سهلة في إصدار صوتها وضبطها نغميا، لتفرض نفسها على الأوركسترا. يتكون الفلوت غربا من أنبوبة خشبية أو معدنية غالبا من النيكل أو الكروم أو الفضة، وحديثا من الذهب. تثقب إحدى طرفيها، قطاعها أسطواني الشكل بالنسبة إلى جسمها، مخروطي بالنسبة إلى جزئها العلوي. توضع الشفتان على الثقب الأمامي فينفذ الهواء الذي يصطدم بالحافة المقابلة له من الفتحة، وهناك حلقات متحركة ومفاتيح تسمح بغلق الثقوب الموجودة عليها، وفق رغبة العازف في تنظيمه لعمود الهواء، ويجعل هكذا حركة الأصابع أكثر سهولة. تكتب موسيقى الفلوت من مفتاح صول وتصدر أنغامها وفقا لضبط نغمة «دو»، ويشتمل نطاقها الصوتي على ثلاثة أوكتافات كاملة، الصفات الخاصة بأداء الفلوت طلاقة العزف السريع المرن مقتربا من البهوانية، فكل ما هو سريع ومتدفق يسند



عزفه إلى هذه الآلة، كما في موسيقى «كرنفال الحيوانات» لسان سانز، والجزء الخاص بتصوير قفص الطيور ومحاكاة العصفورة بمقطوعة «بيير والذئب» لسيرجي بروكو فييف(7)، وعلى الرغم من أن آلة الفلوت Flute تنقص كثيرا عن آلة الناي يحاول أصحاب التعليم الموسيقي الآلي الحديث أن يجعلوها تقوم مقام الناي الشرقي برغم ما فيها من عيب يجعل النغمة المسموعة منها كأنها مختنقة في جوفها فيتعذر محاكاة الألحان بها. الفلوتات الحديثة لها صمامات ميكانيكية على الثقوب جميعا؛ بدلا من التبديل المطلق بالأصابع عليها، وقد لا تستقيم هذه الصمامات أصلا في متابعة الألحان الشرقية خاصة لأسباب تتعلق بهيئاتها وأجناس أنغامها وإيقاعاتها، الغريب أن البعض يسمي آلة الفلوت الآن: «الشبابة» بالعربية، وهي تسمية غير صحيحة لأن «الشبابة» هي بعينها المزمار الذي يصاحب الغناء في الغزل، والتسمية مشتقة من التشبب(8). لا تقتصر آلة الفلوت على مجرد رسم صور وزخارف عربية بأنغامها، بل يمكنها أن تغنى بنطاقها الصوتي الغليظ تصوير الفرح الذي يخفف من شدة بعض المآسي وهي تمتزج تماما مع أصوات الآلات الوترية لتكون أصوات تلك الآلات مغطاة بكاتم الرنين (السوردين)، وإذا عزفت بأصوات قوية فإنها توحي بصوت النفير العسكري الذي يأتي صوته من بعيد، وفي نطاقها الصوتي المتوسط يكون صوتها غير مادي لكنه مع ذلك يفقد من حرارته ومن تأثيره العاطفي، وعامة يمكن أن يعبر تماما عن الهدوء، كما في منظر «الجنة» بأوبرا «أورفيو» لجلوك، وفي الحركة الثانية من الرباعي مع الفلوت لموتسارت، وكذلك بمقطوعة «طفولة المسيح» لهيكتور برليوز، كما يمكنها الإيحاء في المناظر الريفية الأسطورية مثل «مقدمة في عصر يوم من أيام إله الغاب»





لكلود ديبوسي، كذلك في موسيقى باليه «دافنيس وكلوويه» خاصة بالجزء الثاني «رقص إيمائي» Pantaomime لموريس رافيل. أما المنطقة الحادة لأصواتها فلها بريق عظيم يقوي الأنغام الحادة للآلات الوترية.

فلوت «بيكولو»

يعزف كفلوت صغير أوكتافا أعلى من الفلوت الكبير، ليصدر بذلك أصواتا أعلى بمسافة أوكتاف كامل عن النوتات المكتوبة له، أما رنينه نفاذ وعال، يبرع عازفه في توضيح البوليفونية الأوركسترالية المشحونة كما في الجزء الذي يصور الذوبعة في سيمفونية بيتهوفن «الريفية»، واستخدامه في الأداء المنفرد محفوف بالمخاطر، بالنسبة إلى دقة العزف، مع ذلك أسند رافيل له دورا من هذا الطراز بالحركة الأولى من الكونشرتو الذي كتبه للبيانو من مقام صول، أسند له جملة دقيقة رائعة الجمال، وكذلك فعل خاتشا توريان في أحد أجزاء موسيقى باليه «جاينيه». في فرق الموسيقى العسكرية نجد للفلوت الصغير دورا مهما في عزف الحركات البهلوانية بدلا من الصفارات القديمة FiFres، خاصة بالمارشات العسكرية الأمريكية. وهناك الفلوت «صول»، وهي آلة عظيمة تعزف أصواتا أغلظ من الفلوت الهادي، وكانت قد اختفت من الاستعمال، لكن المحدثين خاصة رافيل في بالية «دافنيس وكلوويه» استطاعوا إبراز مفاتن صوتها الجميل. إحداث الصوت في الفلوت يكون من خلال الصفير البسيط، لكن هناك آلات أوركسترالية أخري تستخدم لإحداث الاهتزازات الصوتية بريشة من الغاب - بسيطة أو مزدوجة - وهي قطعة رقيقة تعد على شكل شفرة، تلصق بالجزء الأدني من مبسمها Bec، ويهتز جزؤها الأعلى فيحدث صوتا يقابل قطعتين من رقائق الغاب يماثل آلات الكلارنيت والساكس فون والأوبوا.

المراجع

د. يوسف طنوس، آلات النفخ التراثية في لبنان، مجلة الحياة الموسيقية، العدد 49، 2008م، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ص29.

غطاس عبدالملك الخشبة، آلات الموسيقى الشرقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م، القاهرة، ص123.

أميرة غريب، موسوعة الآلات الموسيقية، كتيب مجلة العربي الصغير، العدد 174، مارس 2007م، وزارة الإعلام الكويتية، ص8.

محمد محمود فايد، الناي أقدم آلات الموسيقي الشعبية العربية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 12، أرشيف الثقافة الشعبية، البحرين بالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي Iov، منظمة اليونسكو، مكتب الشرق الأوسط، ص102.

د. سمير يحيى الجمال، تاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، القاهرة، ص262.

د. فتحي الصنفاوي، تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، العدد 194، 2000م، ص77.

ماكس بنشار، تمهيد للفن الموسيقي، ترجمة: محمد رشاد بدران، دار نهضة مصر، 1973م، القاهرة، ص41.

غطاس عبدالملك، ص124.



منهن مارسيل متى ومشيرة عيسى وسميرة أبو الفضل ومايسة عبدالغني وإنعام لبيب وسميرة ميشيل

مصريات برعن في عزف البيانو والقانون والعود والهارب

على أثر تدفق موجات البلاغات الإعلامية عن الاكتشاف الجديد لأسبقية مصر في اختراع أول تنظيم للسلم الموسيقي قبل الإغريق، منذ التسعينيات تشكلت لجنة حين ذاك من فنان النايات محمود عفت، والدكتور فتحي صالح أستاذ الإلكترونيات بهندسة القاهرة، والدكتور الأمريكي روبرت كابس من جامعة كاليفورنيا، والدكتورة فايزة هيكل من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وقد اجتهدت هذه اللجنة في تجارب البحث والاستقصاء حتى انتهت إلى ما وثقت به من جدارة الإعلان ونُظمت ندوة مفتوحة دُعي إليها أساتذة التخصص ومندوبو مؤسسات الإعلام، لعرض ومناقشة ما توصلت إليه اللجنة والإعلان «رسميا» عما تؤول إليه النتائج. وقد انعقدت الندوة فعلا بحرم أكاديمية الفنون في العاشر من يونيو واتخذت هيئة اللجنة مجلسها ثم بدأ العرض، كان أعضاء هذه اللجنة قد شغلتهم منذ فترة مسألة الاكتشاف الجديد حول أسبقية مصر في اختراع أول تنظيم للسلم الموسيقي قبل الإغريق، حيث أجمع كل الدارسين والباحثين على ضرورة أن يكون هؤلاء الفراعنة قد سبقوا الإغريق في وضع القواعد العلمية للسلم الموسيقي خلافا لما ذاع ويذاع، وشاع ويشاع في كتب التاريخ.

د. أمير السيد أحمد
ناقد وأكاديمي- مصر

في سبيل تجميع حيثيات التصحيح التاريخي بدأوا بالاتفاق مع فنان النايات المصري عفت على المشاركة معهم في تجربة عملية بالعزف على مجموعة نايات المتحف المصري، وقد بدأت التجارب على النايات التي تحمل أرقام التصنيف المتحفي: 69814، 69815، 69816، 69817، 69818، وذلك بأخذ القياسات الدقيقة نايا بعد ناي، مع إثبات الحسابات الرياضية التي تحدد العلاقات بين طول وتثقيب كل آلة وما تصدره من أنغام، ثم استدعت الحال - حال النايات بالمتحف إلى القيام بتصنيع نماذج جديدة على نفس مقاييس الأصل الفرعوني، وقام الفنان عفت بكل تجارب العزف عليها فجرى تسجيل وإثبات قياسات نغماتها على الكومبيوتر، ومن نتائج التجارب، توصلت اللجنة إلى وجود تطابق لنظام السلم الموسيقي الخماسي Pentatonic مع أنغام أحد نايات الدولة الفرعونية الوسطى لمنطقة بني حسن، وإلى استصدار أنغام السلم السباعي المتطابق مع مكونات «السلم الطبيعي الأوروبي» من ناي ينتسب إلى الأسرة الفرعونية الثامنة عشرة من الدولة الحديثة.

أما عن تجارب مقاييس الناي الذي يحمل الرقم 69818 فإن اللجنة عندما لم تستطع أن تستدل على تحديد فترته الزمنية خمنت - هكذا من باب التخمين فقط - أنه ينتسب إلى العصر البطلمي ثم أجرى عليه الفنان عفت تجارب العزف فوجده يصدر له نغمات «أرباع الأصوات» الشرقية من مستوى «السيكاه» و«الأورج» وبنفس مقاييس سلم أبو نصر الفارابي.



حينها عرض عفت لمنهج البحث العلمي في موسيقى الآثار، وهذا المنهج لعلم «الآثار الموسيقية» حديث نسبيا، وقد أنشأه كل من العالمين فريتزكونتر وهانز هيكمان، وقد يهمنا أن نعرف أن هيكمان عاش في مصر لما يقرب من ربع قرن، وأنه شغل لعدة سنوات منصب رئيس القسم الموسيقي في متحفنا المصري ثم لم يخلفه في هذا المنصب أحد فيما يبدو حتى الآن، كما أن «علم الآثار الموسيقية» هذا يقتضي من الباحث أن يقوم أولا بتحديد المبادئ الصوتية لموسيقى فترة موضوع البحث، وأن يعمل على الاستدلال على هذه المبادئ من تجريب الآلات الموسيقية التي كشفت عنها الحفائر متى كانت في حالة تسمح بالعزف عليها، ذلك توسلا لإثبات القياسات الصوتية لمسافات أنغامها الصادرة، وإذا كانت هذه الآلات محطمة أو مهشمة فقد يحتم هذا على الباحث أن يقوم بتصنيع آلات مناظرة في

الشكل والقياس للأصل الأثري، ثم يقوم بالعزف عليها كي يستخلص حساب نتائجها، ثم يعمل على عقد المقارنات مع ما عساه أن يوجد من وثائق تاريخية تكشف عن مقادير النسب، أو عرف المبادئ المستخدمة في تنظيم ما شاع في تلك العهود الغابرة لسلالم الموسيقى وعلى أن يستشهد في مقارنته بالطرق التي كانت مستخدمة يومئذ في ضبط نغمة موسيقية وترية لكى يتعرف على أكبر قدر من اليقين الممكن على حدود آلة البحث وإمكاناتها الصوتية، وعلى نوع السلم الذي يصدر منها.

مستقبحات النغم المنحرف

في تلك الندوة التاريخية للجنة البحث والتقييم حول قياسات أصل النايات ثبت من الوقائع والمناقشات عدة ملاحظات مهمة.

أولا: أن قياسات الأصل فيما أسموه «النسبة التصحيحية» لقاء ما تشغله «عُقل» الغاب من حيز، وما يبلغه طول المبسم في فم العازف، هو إجراء يهدم صحة المنهج العلمي لإجراءات اللجنة من أساسه.

ثانيا: ثبت أن اللجنة لم تستطع تحديد الفترة الزمنية لبعض النايات، ثم راحت تخمن نسبتها إلى العصر البطلمي، وعلى أساس هذا التخمين أجرى عفت تجارب عزفه التي استنتج منها إمكانية إصدارها لسلم الأرباع الشرقي المطابق لنفس قياسات أبي نصر الفارابي، والمهم أنه كاد يستمسك بنتائجه لولا سخونة اعتراضات الأساتذة الأخصائيين وإثباتهم إياه، وهنا يثور السؤال العلمي عما إذا لم يكن أسلوب العزف على الناي قدرة شخصية؟ وأن هذا العزف يمكن أن يتغير بتغير العازفين على نفس الآلة ولنفس التصبيع؟

ثالثا: أن تسليم اللجنة بإهدار قيمة تحديد الموقع الأثري للآلة، ولفترة التعامل التاريخي بها، يمكن أن يفتح باب التشكيك على الواسع في مصرية الآلة وسلمها، بل وأن يذهب أي معترض إلى إرجاع ما آلت إليه تجارب الناي البطلمي - مثلا - إلى أنماط آسيوية وفدت إلى مصر: إما في عهد الاحتلال الهكسوسي لمصر، وإما في عهد الإمبراطورية الفرعونية التي توسعت في آسيا بدءا من الأسرة الثامنة عشرة مع ما نتج عن هذا التوسع من تداخل حضاري شمل الموسيقى وآلاتها، وإما أن تنسب هذه «الشرقيات الربعية» إلى ما حدث من مجلوبات الاحتلال الفارسي لمصر على يد جيش قمبيز بدءا من سنة 525 ق.م.

لمثل هذه الثغرات في إجراءات اللجنة انطلقت سخونة الاعتراضات والمراجعات التصحيحية من الدكتور زين الأنصاري والأستاذة عطية شراره والدكتور جهاد داود والدكتورة نبيال منيب والمايسترو يوسف السيسي وغيرهم، وكانت كل الاعتراضات والمراجعات في محلها علميا وأكاديميا، مع شكر اللجنة أيضا على ما بذلته من جهد.

ولا شك في أنه ينبغي على كل من يتصدى لهذه القضية وبحثها تاريخيا وعلميا أن يسترشد في قضية أسبقية مصر بناء سلالم الموسيقى بما أوردته المراجع الفلسفية والتاريخية العديدة «غير المعادية» عن شهادة أفلاطون لموسيقى مصر الفرعونية وسلالمها أو مقاماتها، وعن الإشادة بمزاياها التربوية، وعن دعوته إلى الانتفاع الإغريقي من تقنينها وممارستها، وعن صريح إدانته لمجلوبات الاحتلال الفارسي لمصر من مستقبحات النغم المنحرف.

ذلك أن هذا الفيلسوف فيما روته المصادر يذكر أن قوانين مصر كانت لا تتقبل من أنماط الموسيقى سوى نوعين: الأول هادئ وقور ومن شأنه أن يعبر عن الروح العاقلة في حالة السراء، والثاني يضطرب ويصخب فيوحي بروح العزم والشجاعة أمام المخاطر والكوارث، وأن الإغريق أنفسهم - وهم أهل بلده - قد استعاروا هذين الأسلوبين وأطلقوا على الأول تسمية الدوري Dorian (أو المقام الدوري) وعلى الثاني تسمية الفريجي Phrygian (أو المقام الفريجي) وكلاهما يخلو من أرباع الأصوات «لأن المصريين أدركوا منذ وقت طويل ضرورة أن يتربى الناشئة منذ نعومة أظفارهم على ما هو قائم من الحان «بالغة الكمال».

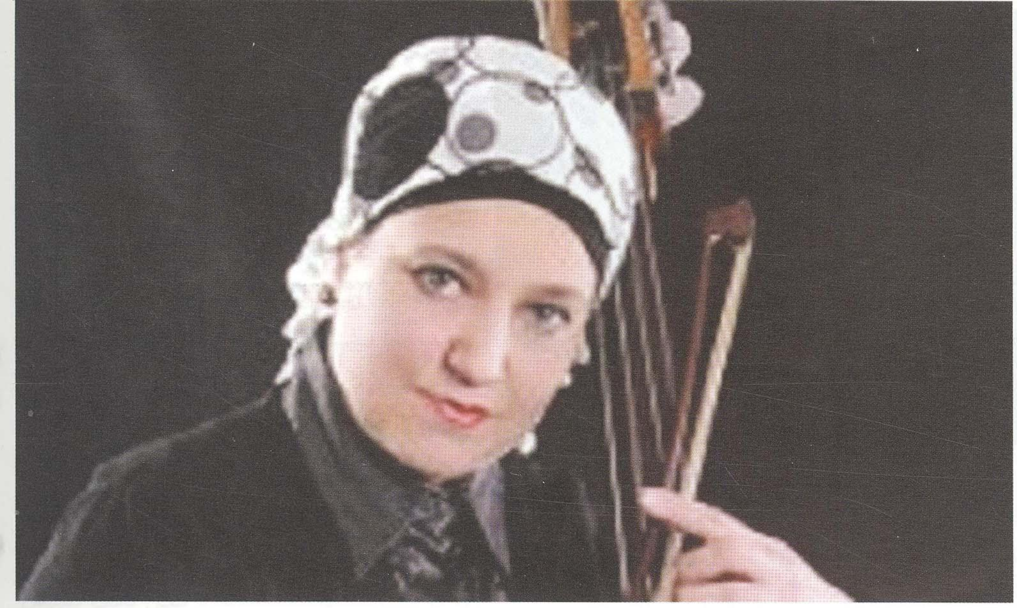
عازفات بارعات

ولأن مصر أرض البدايات الموسيقية فقد أنبتت أرضها أيضا أروع العازفات من النساء أخذت تلمع في سماء حياتنا الموسيقية منذ سنوات طويلة.. إذ هناك العديد من العازفات البارعات على مختلف الآلات الموسيقية اللاتي أمتعن جماهير المستمعين بعزفهن الرائع، سواء بالعزف الحي في الحفلات أو عند سماعهن عبر موجات الإذاعة أو مشاهدتهن عبر شاشات التلفزيون.

إن سيرة الحياة الفنية لبعضهن، تدعو إلى التأمل والإعجاب واليقين بأن مهد الموسيقى الأول كان في مصر حقا، منهن عازفة البيانو المصرية المعروفة (مارسيل متى)، التي ولدت في حي مصر الجديدة بالقاهرة في التاسع من مايو عام 1931، نشأت في أسرة محبة للموسيقى، حيث كانت عمتها عازفة بيانو وأستاذة ممتازة قامت بتعليم (مارسيل متى) عزف البيانو وهي في السابعة من عمرها، يضاف إلى ذلك أن ابن عمتها ويدعى (سمير إلياس) هو مؤلف موسيقى كان يعيش في أمريكا منذ العام 1960، وكان يعمل أستاذا بالجامعة هنا. وبعد أن أمضت مارسيل متى عامين تدرس عزف آلة البيانو مع عمتها تزوجت عمتها وسافرت لتعيش في نيوزيلانده، فأكملت دراستها للبيانو مع أحد تلاميذها ويدعى (بيير نوري) لمدة عامين آخرين، ثم مرت عليها فترة لم يكن لديها أي رغبة في عزف البيانو.

استمرت على هذا النحو نحو عامين. وبالطبع فقد كانت دراستها لعزف البيانو تسير بجانب دراستها العادية بمدرسة (القلب المقدس) باللغة الفرنسية، ثم عادت مارسيل متى وتلقت عدة دروس على يد أستاذ البيانو المعروف (جورج تيميلي) الذي ساعدها في مجال الأداء، وبعدها التحقت بمعهد تيجرمان، وكانت آنذاك في الثالثة عشرة من عمرها. وفي البداية درست مع السيدة (منشا) ثم درست مع الأستاذ تيجرمان نفسه لمدة سبع سنوات، وأثناء ذلك حصلت على ليسانس المدارس الملكية الموسيقية بإنجلترا، حيث كان الأساتذة يحضرون من إنجلترا لاختبار الدارسين في القاهرة، وبعد حصول مارسيل متى، على شهادة إتمام الدراسة الثانوية باللغة الفرنسية تصادف أن سمعها عازف البيانو الألماني الشهير فيلهيلم كيمبف Wilhelm Kempff الذي حضر إلى القاهرة في الخمسينيات فطلب من والدها أن يوجهها لدراسة الموسيقى، لما لمس فيها من موهبة موسيقية وحساسية فنية.

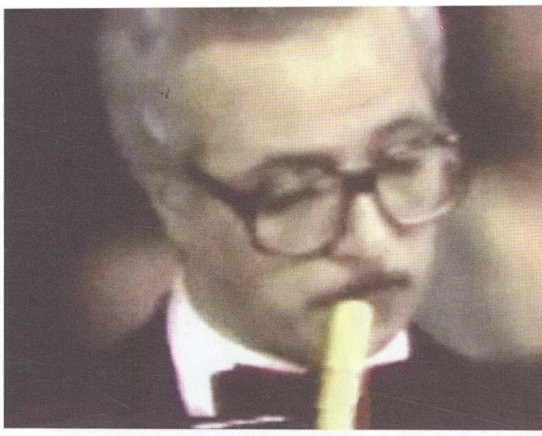
كان لذلك أكبر الأثر عليها، وفي العام 1955 سافرت على نفقة أسرتها للدراسة في كونسرفتوار (سانتا سيشيليا) بإيطاليا، حيث بقيت هناك لمدة خمس سنوات، وفي العام 1959 عادت إلى



مشيرة عيسى

مصر، وتصادف أنه في تلك الفترة كان يجري إنشاء كونسرفتوار القاهرة، فعينت فيه في وظيفة مدرس، وقد ساعدها كثيرا واهتم بها عميد الكونسرفتوار آنذاك المؤلف الموسيقى المعروف (أبو بكر خيرت)، الذي كان ينظم لها حفلات انفرادية ولقاءات مع الأساتذة الأجانب الذين حضروا من الخارج للعمل في كونسرفتوار القاهرة، وفي العام 1962 تعرفت على مؤلف الموسيقى المصري المعاصر (عزيز الشوان)، الذي كان آنذاك مديرا للمركز الثقافي السوفييتي في القاهرة، فعرض عليها أن تعزف له كونشيرتو البيانو الأول وبدأوا في التدريبات على العمل وفي أثناء ذلك تعرفت لأول مرة على زوجها الفنان التشكيلي المعروف (أحمد فؤاد سليم)، وقد اشتهرت مارسيل متى كعازفة بيانو منفردة، وكعازفة في مجموعات موسيقى الحجرة، كما قدمت الكثير جدا من الحفلات مع أوركسترا القاهرة السيمفوني، على مدى أكثر من عشرين عاما، فضلا عن حفلات العزف الانفرادي على آلة البيانو في كل من: (مصر ولبنان والسويد وإيطاليا وألمانيا الغربية وتشيكوسلوفاكيا)، ولمارسيل متى العديد من التسجيلات في إذاعة وتلفزيون مصر، وتلفزيون براغ، وإذاعة واشنطن وتلفزيون (S.B.S) بالولايات المتحدة الأمريكية، وقد طبعت لها شركة صوت القاهرة عزفا للمؤلفات المصرية والتشيكية بالاشتراك مع عازف التشيللو المصري المعروف ناجي الحبشي، وتعتبر مارسيل متى أول عازفة بيانو في مصر والوطن العربي.

هناك أيضا عازفة البيانو المصرية المعروفة البديعة مشيرة عيسى، التي ولدت في مدينة القاهرة لأسرة محبة للموسيقى، وكانت والدتها تعزف البيانو وعلى يديها تلقت دروسها الأولى في عزف البيانو وهي في السادسة من عمرها، وبعدها درست مع السيدة (منشا) زوجة أستاذ الفيوليت المعروف (أدولف منشا) الذي عاش في مصر فترة طويلة من حياته، ثم التحقت بمعهد تيجرمان حيث اختارها الأستاذ (تيجرمان) كأصغر طالبة ليدرس لها. وفي أثناء ذلك حصلت على عدة شهادات من المدارس الملكية البريطانية، واستمرت في المعهد حتى العام 1968، بعدها التحقت بكونسرفتوار القاهرة كطالبة منتظمة حيث درست على يد الأستاذ (بوليزي) الذي أعطاها أساسا تكنيكيا سليما، ثم درست على يد الأستاذة (ميليتا لوركوفيتش) وبعدها درست على يد الأستاذين الروسيين (إدوارد ميرزويان) و(ميزولود ديميردوف)، وفي العام 1974 حصلت على الثانوية العامة (القسم الأدبي) وكان ترتيبها السابعة على مستوى الجمهورية، وعلى الرغم من حصولها على مجموع كبير يؤهلها للالتحاق بأفضل كليات القمة، فقد فضلت الاستمرار في

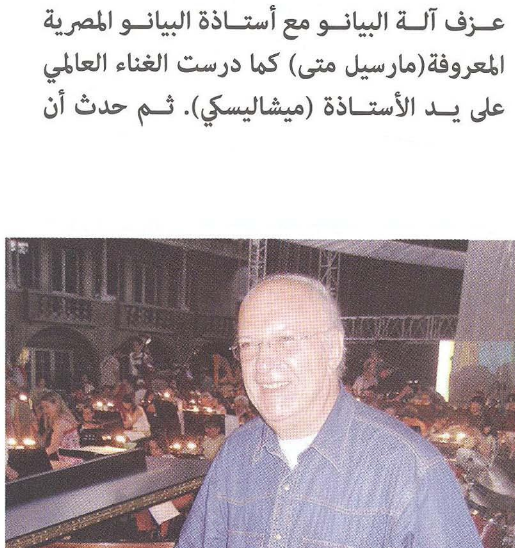


عازف الناي الشهير محمود عفت

دراستها بالكونسرفتوار حتى تخرجت فيه العام 1978، وكان ترتيبها الأولى على الخريجين، ثم سافرت على نفقة أسرتها للدراسة بالأكاديمية العليا للموسيقى في فيينا، وقد فازت (مشيرة عيسى) بعدة جوائز عالمية.

رائدات عزف القانون

من آلة البيانو ننتقل إلى آلة أخرى فنلقي بعض الأضواء على الحياة الفنية للدكتورة سميرة أبو الفضل، أول عازفة مصرية لآلة القانون وقد لدت بمدينة القاهرة في السابع من سبتمبر العام 1942، لأسرة محبة للموسيقى، فقد كان والدها موظفا محبا للموسيقى، كما كان والداها يقرآن التدوين الموسيقي، ويتلقيان دروسا في عزف آلة البيانو بالطريقة الشرقية، وبالإضافة إلى ذلك كان والدها يعزف على آلة العود، ولأنها كانت هي محبة جدا للموسيقى العربية، فقد شاركت في الفرق الموسيقية المدرسية بعزف آلة البيانو، لذا كان عليها أن تدرس من السنة الأولى الثانوية الموسيقية نظرا إلى المستوى الرفيع لبرامج العزف والدراسة بالكونسرفتوار، وبالفعل قبلت ودرست عزف آلة البيانو مع أستاذة البيانو المصرية المعروفة(مارسيل متى) كما درست الغناء العالمي على يد الأستاذة (ميشاليسكي). ثم حدث أن



الموسيقار عمر خيرت

دعي أبو بكر خيرت - عميد المعهد آنذاك - إلى إدخال الموسيقى العربية ضمن برامج الدراسة في الكونسرفتوار، وخاصة أن اسمه كان (المعهد القومي للموسيقى) فكيف يكون قوميا ولا تدرس فيه الموسيقى العربية؟ وعلى الرغم من المعارضة القوية التي قوبل بها هذا الرأي، فإنه انتصر رأي أبو بكر خيرت، وبدأت دراسة الموسيقى العربية في الكونسرفتوار- وأدخلت آلتا العود والناي، بالإضافة إلى نظريات الموسيقى العربية، فكان الفنان (رياض السنباطي) يدرس الموشحات، قامت (حورية عزمي) بتدريس نظريات الموسيقى العربية، وأثناء دراستها في السنة الثالثة تركت دراسة الغناء العالمي وركزت في دراسة عزف آلة البيانو بجانب آلة القانون، وقد قامت بعزف آلة القانون في عدة مرات عامة بدار أوبرا القاهرة (القديمة) وفي أغلب السفارات الأجنبية بالقاهرة كظاهرة جديدة وفريدة باعتبارها أول سيدة تعزف آلة القانون.

في إحدى الحفلات سمعتها الفنانة الكبيرة رتيبة الحفني - التي كانت عميدة المعهد العالي للموسيقى العربية آنذاك - فعرضت عليها التعيين في المعهد، ووافقت بالفعل وفي العام 1968 عزفت آلة القانون في حفلات فرقة الفنان عبد العظيم حليم في الإذاعة والتلفزيون، وفي العام 1969 اشتركت في فرقة الموسيقى العربية تحت قيادة الفنان الكبير عبد الحليم نويرة، واستمرت فيها لمدة سبع سنوات كاملة اكتسبت خلالها خبرة عملية كبيرة، من خلال وجودها بين أساتذة كبار في الموسيقى العربية وخلال ذلك عزفت انفراديا على آلة القانون، بناء على طلب الفنان الكبير عبد الحليم نويرة، حيث عزفت موسيقى دور(ياما أنت واحشني) لمحمد عثمان، بمصاحبة عازف الإيقاع القدير محمد العربي، وبمجرد فتح باب الدراسات العليا في المعهد العالي للموسيقى العربية، وفي حفل عزفت بمصاحبة عازف الإيقاع البارع محمد العربي العديد من المقطوعات الصعبة.

بعد ذلك قدمت الفنانة سميرة أبو الفضل موضوعا للحصول على درجة الدكتوراه عنوانه (دراسة تكنيكية لمؤلفات كونشيرتو القانون والأوركسترا) وتعرضت فيه لدراسة مؤلفات كل من (فؤاد الظاهري - عبد الفتاح منسي - عبدالحليم نويرة - رفعت جرانة).

هناك أيضا عازفة آلة القانون المعروفة الدكتورة مايسة عبد الغني، أستاذ الآلات بالمعهد العالي للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون بالقاهرة، التي ولدت بمدينة القاهرة في الثامن عشر من أبريل في العام 1952، وقد أحبت الموسيقى من صغرها، وعندما رأت آلة القانون وسمعتها، أحبتها بجنون، وبعد عدة محاولات نجحت في التحويل لدراسة عزف آلة القانون، فدرست أولا

على يـد الأستاذ أحمد خفاجـة، وبعد عام نقلت لتـدرس على يد الفنان الكبير عبـد الفتاح منسي، وفي أثنـاء دراستها بالسنة الثانية الثانوية عزفت آلـة القانون بمصاحبة الكـورال الذي كونته آنذاك الفنانـة الكبيرة رتيبة الحفني التي قدمتها أيضا في برنامجهـا التلفزيوني الشهير الذي كـان يذاع عن الموسيقـى، وأثناء دراسة مايسـة في السنة الثالثة الثانوية سافر الفنان عبدالفتاح منسي خارج البلاد فدرست مع الفنان مصطفى كامل. وعند التحاقها بالقسم العالي درست على يد الفنان الكبير (كامل عبد اللـه). وفي العام 1970 انضمت لفرقة المعهد العالي للموسيقـى العربية - التي عرفت فيها بعد باسم فرقة أم كلثوم - وكـان يقودها آنذاك قائد الأوركسترا القدير شعبان أبو السعد، ثم تولى قيادة الفرقة الفنان الكبير حسين جنيد، وقدمت حفلات انفرادية، وقـد واصلت دراستها العليا حتى حازت درجة الدكتـوراه في العام 1988 عن بحث بعنوان (دراسة تدريبية مبتكـرة لرفع مستوى الأداء لآلة القانون)، أما فيـما يتعلق بحياتها العملية كعازفة قانون محترفـة، فقـد عملت في العـام 1974 في أوركسـترا الفرقـة القومية للفنون الشعبية لمدة عـام وفي أوركسـترا فرقة رضا لمدة عـام آخر، ولما تعارضت مواعيدها مع مواعيـد حفلات فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية اعتذرت وتفرغت للعمل بالفرقة الأخيرة.

العـود والهـارب

ومن آلة القانون ننتقل إلى آلة العود، فنتعرف على الحياة الفنية لعازفة العـود المعروفة إنعام لبيب الأستـاذ بقسم الآلات بالمعهد العـالي للموسيقى العربية، التي ولدت بمدينـة القاهرة في العشرين مـن مارس العام 1946، وقد أحبت الموسيقى منذ طفولتهـا، ولذا فقـد اتجهت للدراسـة بالمدرسة الثانويـة الفنيـة التي كانت بهـا دراسة موسيقية متخصصة، فدرست عزف آلة البيانو وبعد انتهائها مـن دراستها الثانويـة في العـام 1962، تزوجت وانقطعـت عن الدراسة، وفي العام 1968 التحقت بالمعهد العالي للموسيقـى العربية، حيث درست عزف آلة العـود على يد توفيق زيـدان ومحمود كامل.

وتخرجـت في المعهـد العـام 1972. حيث عُينت معيـدة به، وكان مـن واجبات المعيد الوظيفية الاشـتراك في فرقـة المعهد. فشاركـت فيها كعازفة عـود، وفي أكتوبـر 1980 حصلـت عـلى درجـة الماجستـير بعـد حفل عـزف منفـرد قدمت فيه العديـد من المقطوعـات، وقدمت بحثـا بعنوان (العود بين التاريخ والدراسة) ثم واصلت دراستها، حتى حـازت درجة الدكتوراه في 11ـ11ـ1989 عن بحـث بعنوان (تحقيـق بعض المقامـات العربية والمؤلفات الآلية من السازيندة التركية).

أما آلة الهارب فقد تألقت في العزف عليها المصرية الدكتـورة سميرة ميشيـل، الأستـاذ بكونسرفتوار القاهـرة، وهي ابنـة عـازف الكلارينيت المصري المعـروف ميشيـل يوسـف، وقـد ولـدت بمدينة القاهـرة في شهر يوليو عـام 1950، وكان لنشأتها في بيئـة موسيقية أكبر الأثر عليهـا. وقد انجذبت حبا لأوركسترا القاهـرة السيمفوني، فكانت تجذبها الآلات الموسيقيـة وخاصة آلة الهـارب، ولما رآها والدهـا مهتمة بتلـك الآلة أتاح لهـا فرصة تلقي دروس خاصـة في عزفهـا عـلى يد عازفـة الهارب بالأوركسـترا وكـان عمرها آنذاك عـشر سنوات، حيث درست بصـورة غير منتظمة، وبعد حصولها على الشهادة الإعدادية في العام 1967 التحقت، بالقسـم الثانـوي بكونسرفتـوار القاهـرة، حيث درسـت على يد الأستـاذة الكبيـرة - ناهد زكري (أول مصريـة عزفت آلة الهارب). وفي العام 1972 تخرجت د. سميرة ميشيل في كونسرفتوار القاهرة، ثم واصلت دراستها العليا، وفي العام 1979 حصلت عـلى درجة الماجستـير عن بحث بعنـوان دراسة مقارنـة في تدريس الأطفـال المصريـين المبتدئين لتعلم آلة الهارب) وأجرت فيها مقارنة بين المناهج الإيطالية والفرنسية والإنجليزيـة والألمانية، ومن خلال تلك المناهج استنبطت أسهل وأبسط الطرق لتعليـم الطالب المصري المبتدئ عزف آلة الهارب. وفي العام نفسه عينت في وظيفة مدرس، وفي العام 1989 حـازت درجة الدكتوراه عـن بحث بعنوان (أساليـب الكتابة لآلة الهارب في مؤلفات مارسيل تورنيه) أمـا حياتها العملية كعازفة هارب محترفة فقد شاركـت في أوركسترا كونسرفتوار القاهرة منذ إنشائـه العام 1977 وحتى العـام 1984. وبعدها تركت مكانها للجيل الأصغر، كما قدمت العديد من حفلات العزف المنفرد عـلى آلة الهارب، وشاركت بالعزف في العديد من مؤلفات الموسيقى المنزلية.

المراجع:

(1) د.فـؤاد زكريا: مع الموسيقـى، ذكريات ودراسـات، فصـل علـم الآثـار الموسيقية، الصفحات من 97 إلى 107 المكتبة الثقافية في القاهرة سنة 1985.

(2) د. طه حسين: قادة الفكر، الصفحات من 111 إلى 112 مطبعة المعارف سنة 1929.

(3) د. عبـد الرحمـن بـدوي: أفلاطـون، الصفحـات مـن 73 إلى 75 طبعة ثالثة مكتبة النهضة المصرية سنة 1954.

(4) أوجسـت دبيـس: أفلاطـون، ترجمـة إسماعيل محمـد ص 5، مذاهب وشخصيات عدد 122 الدار القومية سنة 1966.

(5) د. فؤاد زكريا: دراسة لجهودية أفلاطون، ص13 مؤسسـة التأليـف والنـشر القاهـرة 1967.

(6) د. أحمـد فخـري: مـصر ومكانتهـا من العالم القديم الصفحات من 599 وما بعدها - المجلـد الأول من تاريـخ الحضارة المصرية لنخبة من العلماء - مكتبة النهضة المصرية.

(7) علـماء الحملـة الفرنسيـة، وصف مصر - ترجمـة زهير الشايب جـ 7 ص 80 مكتبة الخانجي سنـة 1981، عن أفلاطون في الجزء الثالث من كتاب الجهودية.

(8) موسيقـى الإغريـق بموسوعـة جروفـز للموسيقـى - المجلد الرقم 2 الطبعة الثالثة لندن سنة 1929م.

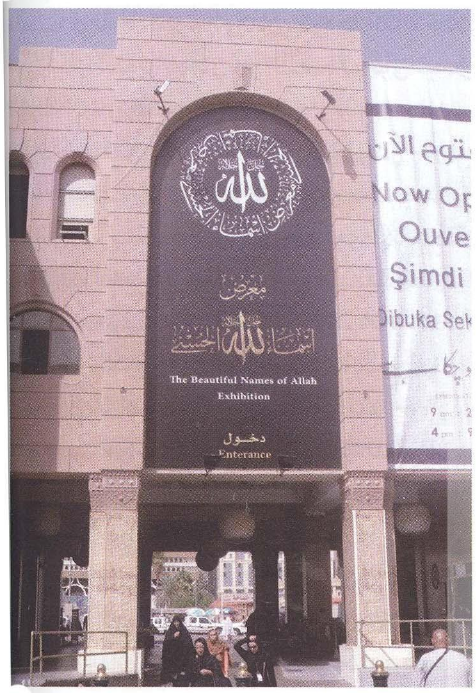
(9) د. زيـن نصـار – النايات – مجلة الفنون - أعداد مختلفة.



سميرة أبو الفصل أول عازفة مصرية لآلة القانون

أُنشئت العام 1933 وتضم 90 ألف كتاب و10 آلاف مخطوط و3 آلاف دورية

مكتبة المسجد النبوي الشريف



إذا كان طلب العلم من أفضل الأعمال، فإنه أفضل كثيرا لاسيما إذا كان في المسجد النبوي، لقول المصطفى صلى الله عليه وسلم: «من جاء مسجدي هذا لم يأت إلا لخير يتعلمه أو يعلمه فهو بمنزلة المجاهد في سبيل الله، ومن جاء لغير ذلك فهو بمنزلة الرجل ينظر إلى متاع غيره». (رواه ابن ماجة وأحمد).

كانت الكتب قبل اختراع الطباعة غالية الثمن، لا يقتنيها إلا الأغنياء، لأنها كانت مخطوطات مرتفعة التكاليف، ولذلك أنشأ القادرون من محبّي العلمِ المكتبات، يجمعون فيها الكتب، ويفتحون أبوابها للراغبين في القراءة والبحث. وقامت هذه المكتبات بالدور الذي تقوم به معاهد العلمِ والجامعات في الوقت الحاضر. ونظرا إلى أن الإسلام دين سماوي، فقد حرص منذ بزوغه الأول على الاهتمام بالكتب، وبالكلمة المكتوبة بصفة عامة. وعلى المرء أن يتأمل المكانة التي حظي بها القرآن الكريم في الإسلام، لكي يُدرك مدى عمق هذه الحقيقة.

د. علي عفيفي علي غازي
دكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر - مصر

اعتبارا من القرن التاسع الميلادي، كانت هناك إشارات عديدة إلى المكتبات في العالم الإسلامي، وذلك على الرغم من وجود إشارات أيضا إلى أن بعض المكتبات تعرضت للتدمير خلال الحروب العديدة، التي دارت رحاها. ولا بد لنا من الإشارة إلى أن النساء لم يكن مستبعدات من هذا العمل، ويُحدثنا المؤرخ وكاتب السير ابن خلكان، بأن سيدة زنجية تُدعى «توفيق» كانت المسؤولة عن إعارة الكتب في مكتبة بغداد للوراقين البارعين. وقد اهتم المسلمون بأبنية المكتبات العامة التي كانت تُعدُّ لاستقبال الجماهير. وكان البناء مزوّدا بحجرات متعددة، تربط بينها أروقة واسعة، وكانت الرفوف تثبت بجوار الجدران لتوضع فيها الكتب، وكانت هناك أروقة للاطلاع، وأخرى للنسخ، وبعضها لحلقات الدراسة. وشملت بعض المكتبات كذلك حجرات للموسيقى يذهب إليها المطالعون للترفيه.

وكانت لهذه المكتبات فهارس منظمة، تتناول عناوين الكتب وأسماء المؤلفين.

تعتبر المكتبات الإسلامية من أهم المؤسسات الثقافية التي يفخر بها الإسلام، والتي كان لها دور كبير جدا في نشر المعرفة تعدى تأثيرها المسلمين أنفسهم فانتقلت آثارها إلى ديار الغرب، وقد عرفت الحضارة الإسلامية أنواعا متعددة من المكتبات لم تعرفها أي حضارة أخرى، وانتشرت هذه المكتبات في جميع أرجاء الدولة الإسلامية، فوجدت المكتبات في قصور الخلفاء والمدارس والكتاتيب والجوامع، وكما وجدت في عواصم الإمارات وجدت في القرى النائية والأماكن البعيدة، مما يؤكد تأصل حب العلم لدى أبناء هذه الحضارة، وكان من جملة ما عرفته الحضارة الإسلامية من مكتبات، المكتبات الأكاديمية، وهي من أشهر المكتبات في الحضارة الإسلامية، ومن أهمها مكتبة بغداد «بيت الحكمة». وانتشرت المكتبات الخاصة

في جميع أنحاء العالم الإسلامي بشكل واسع وجيد، ووجدت المكتبات العامة، وهي مؤسسات يحفظ فيها تراث الإنسانية الثقافي وخبراتها؛ ليكون في متناول الجميع من جميع الطبقات والأجناس والمهن والأعمار والثقافات المختلفة، ومن أمثلتها مكتبة مسجد قرطبة التي أسسها الخليفة الحكم المستنصر الأموي سنة 350هـ/ 961م. ووجدت المكتبات المدرسية، إذ أولت الحضارة الإسلامية اهتمامها لإنشاء المدارس من أجل تعليم الناس جميعا وألحقت هذه المكتبات بالمدارس، وقد انتشرت بشكل عام في مدن العراق وسورية ومصر وغيرها. ووجدت مكتبات في المساجد والجوامع، وهي البداية الأولى للمكتبات في الإسلام، حيث نشأت المكتبات في الإسلام مع نشأة المساجد، ومن أمثلتها مكتبة الجامع الأزهر، ومكتبة الجامع الكبير بالقيروان، وكان الإنفاق على المكتبات من ريع الأوقاف من الدولة أو من أهل الخير. هكذ





كانت نظرة الإسلام والمسلمين إلى المكتبة «غذاء للعقل، ومكانا للعلم، ومركزا للبحث».

التأسيس

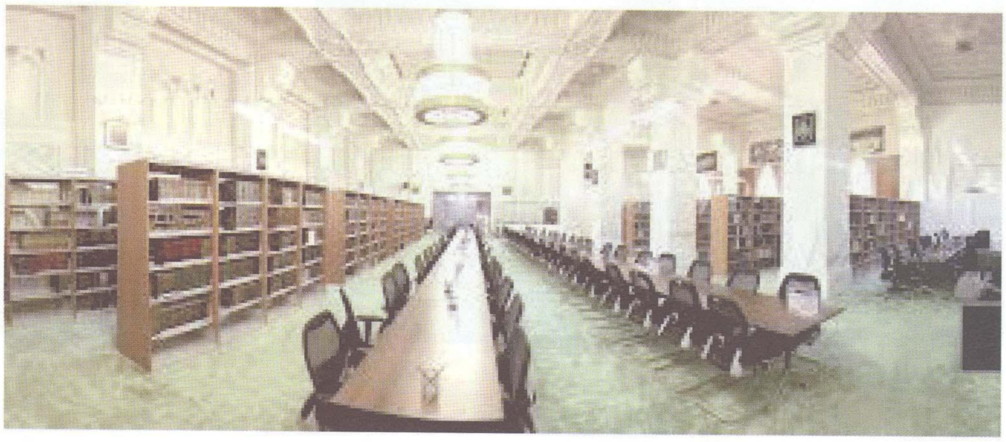
تعتبر مكتبة المسجد النبوي الشريف مركزا من مراكز العلم بالمدينة المنورة. ومن أقدم المكتبات في المدينة المنورة. وقد ذكر صاحب كتاب خزائن الكتب العربية أن مكتبة المسجد النبوي تكونت قبل حريق المسجد النبوي في 13 رمضان العام 886ه/ 15 نوفمبر 1481م حيث احترقت خزائن المصاحف والكتب في ذلك الحريق وكانت تضم الخزائن كتبا نفيسة ومصاحف عظيمة. أما في العهد السعودي فقد تأسست المكتبة العام 1352ه/ 1933م باقتراح من السيد عبيد مدني حينما كان مديرا للأوقاف في المدينة المنورة، وكان أول مدير لها هو السيد أحمد ياسين الخياري. وبالمكتبة بعض الكتب التي يعود تاريخ وقفها على المسجد النبوي قبل تاريخ إنشاء المكتبة مثل مكتبة الشيخ محمد عبد العزيز الوزير التي أوقفت العام 1320ه/ 1902م، وهي من الكتب التي أدخلت في المكتبة بعد تأسيسها، وكانت هناك كتب في الروضة الشريفة على بعضها تاريخ متقدم عن تاريخ تأسيس المكتبة. وتوجد المكتبة حاليا داخل المسجد النبوي للاستفادة من المكتبة والخدمات المقدمة فيها.

وصاحب اقتراح إنشاء المكتبة هو السيد عبيد مدني المولود العام 1324هـ/ 1906م، جده السيد محمد مدني، الذي تولى خلافة قاضي المدينة، وأمين ديوان المحكمة، وهو ذو مال وأعوان وعبيد، وهو الذي بنى قصر الصالحية بالشونة وسكن فيه مع أولاده، وبعد وفاته سكنه أولاده الثلاثة إلا السيد عبدالله والد السيد عبيد فإنه سكن دارا بسويقة المعروفة ببيت المفتي، وتزوج السيد عبدالله من شقيقة السيد زكي البرزنجي، ابن السيد أحمد البرزنجي، وبنى السيد عبدالله الفندق الكبير خارج باب المجيدي، به أكثر من ثلاثمائة غرفة لإسكان الحجاج، كما نزل في هذا الفندق الكثير من الشخصيات البارزة من الأتراك في مقدمتهم أنور باشا وجمال باشا وزير الحربية، وطلعت باشا وزير المالية. واشتهر السيد عبدالله بكرمه وكان بساطه ممدودا لكل غاد ورائح.

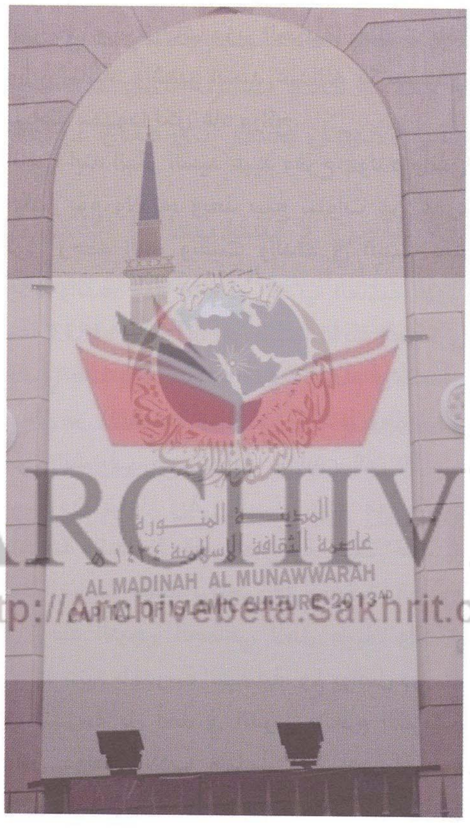
أنجب ابنه البكر السيد عبيد وفرح بمولده وأنفق الكثير يوم ولادته، وبعد سبع سنوات من عمره توفي رحمه الله. وبقيت والدته في البيت بعد وفاة والده، ولما اندلعت الحرب العالمية الأولى سنة 1333ه/ 1914م، أمر حاكم المدينة العسكري فخري باشا بإجلاء أهل المدينة للشام والأناضول خوفا من انقطاع الأرزاق من الشام، وخوفا من ميل الشريف مع الحلفاء صار سكان المدينة يسافرون تباعا، وبقي السيد عبيد مع والدته بالمدينة وانتقلا إلى قصر الصالحية، حيث احتضنته أمه الشريفة صفية برزنجي التي رفضت الخروج في رحلة التهجير الجماعي لأهل طيبة. والتحق السيد عبيد بالمدرسة الفيصلية، ولم يواصل دراسته في المدرسة بل أخذ في الدرس بالحرم الشريف، وكان مولعا بالأدب فتتلمذ على يدي المرحوم الشيخ العمري؛ فكان الشيخ يأتيه للبيت فيدرس عليه، ثم إن السيد عبيد حُبب إليه بيع الفندق حيث كان يؤجره لبعض المدرسين بأجرة طفيفة، واشترى بثمنه دارين في مصر إحداهما له والثانية لأخيه السيد أمين مدني، ومكث الأخوان وأقاما بها، ولما قام عبدالناصر بثورة الاشتراكية توقفت رواتب الموظفين السعوديين المقيمين بمصر فاضطر السيد عبيد إلى الرجوع للمدينة. وتوفي في شوال 1396هـ/ أكتوبر 1976م بمصر وجاؤوا بجثمانه بالطائرة، وقد صلى عليه في المسجد النبوي ودفن بالبقيع. وترك ديوانا شعريًا مطبوعا يزيد على 3 آلاف بيت، كما ترك موسوعة لتاريخ المدينة المنورة تبلغ 12 مجلدا، إلاّ أنها لم تطبع حتى اليوم. لقب السيد عبيد بشاعر المدينة وأديبها ومؤرِّخها، حيث عاش ثلاثة عهود مختلفة من الحكم في طيبة، فأدرك أواخر حكم العثمانيين، ثم حكم الهاشميين، كما عاش أكثر حياته في ظل الحكم السعودي الذي دخل المدينة في العام 1344هـ/ 1926م. وبرز اسمه في المناصب التي تقلدها كعضوية مجلس إدارة المدينة، ووفدها إلى المؤتمر الوطني بمكة في العام 1350هـ/ 1932م، وإدارة أوقاف المسجد النبوي الشريف، وعضوية مجلس الشورى في العام 1355-1373هـ ومجلس الأوقاف الأعلى، ورئيس جمعية الدفاع عن فلسطين، وأسهم في تأسيس جريدة المدينة، ومجلة المنهل. وكانت له اتصالات بالملك عبدالعزيز، والملك سعود، والملك فيصل، رحمهم الله.



أما أول مدير لمكتبة الحرم النبوي الشريف فهو الشيخ أحمد ياسين الخياري، وهو شيخ القراء، وأحد أدباء المدينة المنورة الأفذاذ، ومن مؤرخيها المعروفين. وله عدة كتب مطبوعة، وله اهتمام واسع بالتاريخ وعلى وجه الخصوص تاريخ المدينة الفاضلة طيبة على ساكنها أفضل الصلاة والسلام، وكان رحمه الله حريصا على اقتناء الكتب والمؤلفات المتعلقة بالمدينة المنورة وتاريخها الحافل. ولد بالمدينة المنورة العام 1321هـ/ 1903م. حفظ في كتاتيب الحرم النبوي في العاشرة من عمره المتون في سائر الفنون، وقرأ شروحها على والده، وتعمق في دراسة القراءات السبع والعشر والأربعة المتممة لها، وأكمل دراسته في الجامع الأزهر، وأدرج اسمه ضمن علماء الحرم النبوي بعد عودته من القاهرة في أوائل العام 1345ه/ 1927م، وقام بالتدريس في مدرسة النجاح، واشترك في لجنة الاختبار السنوي لمدارس المدينة المنورة عدة سنوات. وعين عضوا وسكرتيرا ونائبا لرئيس لجنة تنظيم مكتبات المدينة



المنورة، ومديرا لمكتبة الحرم النبوي الشريف، ثم مديرا لمكتبة المحمودية. كما عين عضوا في مجلس الأوقاف، وعمل في المحكمة الشرعية بطريق الانتداب للبحث في سجلات المحكمة الشرعية الكبرى عن الأوقاف المغمورة العائدة نظارتها إلى مديرية الأوقاف بالمدينة، وفي الحرم النبوي الشريف مندوبا عن الأوقاف للإشراف على ترميم أبواب الحرم النبوي. وتجاوزت مؤلفاته الخمسين كتابا، وهي على وجه العموم تدور حول القرآن وعلومه والتاريخ. وتوفي في ليلة الأربعاء 17 رجب 1380 هـ/ 5 يناير 1961م.



أقسام المكتبة

تضم أقسام المكتبة قاعات المطالعة الخاصة بالرجال، وتقع في الركن الشمالي الغربي من سطح المسجد النبوي، والمدخل السلم الكهربائي الرقم 10، وتحتوي على 358 دولابا، يوجد بها 100 ألف كتاب، و300 كرسي للرواد. وتوجد قاعات المطالعة الخاصة بالنساء وهي خمس قاعات ثلاث منها في مصلى النساء الشرقي بباب عثمان بن عفان رضي الله عنه رقم 24، واثنتان في المصلى الغربي باب عمر بن الخطاب رضي الله عنه الرقم 16، وتم افتتاحها في غرة جمادى الأولى 1416ه/ 26 سبتمبر 1995م. وتحتوي المكتبة النسائية على جميع التصانيف الرئيسة مثل قاعة المطالعة الخاصة بالرجال، بدءا من المعارف العامة وانتهاء بالتاريخ حسب تصنيف ديوي المعدل. وتوجد قاعات مطالعة خاصة بالأطفال.

وتضم المكتبة التصانيف الرئيسة للكتب، ويبلغ عدد المجلدات بها 19477 مجلدا. وتضم المكتبة قرابة تسعين ألف كتاب مطبوع، وعشرة آلاف كتاب مخطوط ما بين أصول خطية ومصورات رقمية وورقية وميكروفيلم، وثلاثة آلاف دورية. ومن أقدم المخطوطات التي وجد عليها تاريخ النسخ تفسير الإمام الثعلبي المسمى «الكشف والبيان في تفسير القرآن» والذي نسخ العام 578 هـ و«المعلم شرح صحيح مسلم» للإمام المازري، نسخ أيضا العام 578 هـ. وهناك الكثير من المصاحف والمخطوطات النادرة، سواء من ناحية الخط، أو الزخرفة والتذهيب، أو التعليقات والحواشي. والمكتبة تعتبر متخصصة في علوم الدين الإسلامي: القرآن وعلومه والتفسير والحديث والفقه، التي تشكل ثمانين في المائة من محتويات المكتبة.

وتضم المكتبة قسما للمكتبة الرقمية، وتحتوي على أجهزة حاسب آلي متصلة بشبكة خاصة محلية للمسجد النبوي، وشبكة الإنترنت، محملا عليها البرامج العلمية الحاسوبية، وتشمل الكتب والمخطوطات والصوتيات الرقمية التي تستعمل من قبل الباحثين. ويستفيد روادها بالبحث عن الكتب والموضوعات المختلفة المتوافرة في المكتبة، وبرنامج المكتبة الشاملة والمكتبة الإسلامية الكبرى ومواقع إسلامية على الإنترنت، ومكانها في الجهة الغربية داخل المسجد النبوي في الباب الثاني عشر بالطابق الثاني.

ويقوم قسم (محدودة الاطلاع) بحفظ الكتب المحدودة الاطلاع. ويضم قسم الدوريات أكثر من ثلاث آلاف دورية. ويقوم قسم الكتب النادرة بحفظ الكتب النادرة من حيث قدم تاريخ الطبع أو الزخرفة أو الأشكال والصور. وهناك ضوابط وضعت للكتاب حتى يحكم بأنه نادر.

أما قسم المجموعات الخاصة والمخطوطات، فيقع في الدورين الأول والثاني من باب عثمان بن عفان رضي الله عنه نهاية التوسعة السعودية الأولى، وهو يضم خزانة المخطوطات الأصلية «كتب ومصاحف»، ومصورات ورقية وميكروفيلمية ورقمية، وأجهزة تصوير من الميكروفيلم إلى ورقي، وأجهزة حاسب آلي، وأجهزة تعقيم وصيانة المخطوطات، وطاولات لعرض نماذج من المخطوطات للزائرين، وصور ملتقطة مكبرة



لنماذج بديعة من المخطوطات والمصاحف.

ويقع قسم المكتبة الصوتية في باب 17 للمسجد النبوي، ويقوم بحفظ ما يلقى في المسجد النبوي من التلاوات والدروس والخطب والصلوات من الحرمين الشريفين، وتبلغ محتوياته أكثر من مائة ألف ساعة صوتية مسجلة على أشرطة كاسيت وأقراص مدمجة ووسائط إلكترونية حديثة متعددة. كما تضم المكتبة الصوتية أكثر من مائة ألف ساعة صوتية، تشمل الدروس والمواعظ والخطب التي ألقيت في المسجد الحرام والمسجد النبوي، وكذلك بعض المصاحف المسجلة لأئمة الحرمين الشريفين من صلاة التراويح والتهجد.

ويوجد القسم الفني بالباب الرقم 9 باب الملك سعود بن عبد العزيز رحمه الله، ويقوم بتجليد وترميم وتعقيم المخطوطات والكتب، وتصوير بعض طلبات التصوير من كتب ومخطوطات، والكتابة على الكتب المجلدة. ويشتمل القسم الفني على العديد من الأجهزة والمعدات والأدوات الحديثة الخاصة بالتجليد والترميم والتعقيم والتصوير وذلك للقيام بأي عمل لازم للكتب بأسرع وقت ممكن وبعمل متقن. وقد جرى إدخال جميع فهارس الكتب في الحاسب الآلي وذلك بعمل برنامج خاص بالمكتبة يُسهل الاستعلام وسرعة البحث عن الكتاب المطلوب خدمة للباحثين.

ويضم القسم الفني أقساما هي: التجليد بأنواعه، والترميم لأجل ترميم المخطوطات والكتب. والطباعة الحرارية على الكتب آليا ويدويا. والتصوير والفهرسة والتصنيف والتزويد. ولكل من هذه الأقسام مهام: فقسم الفهرسة والتصنيف يقوم بتصنيف وفهرسة الكتب، وتسجيل الكتب الواردة للمكتبة في برنامج المكتبة بالحاسب الآلي. وقسم التزويد يقوم بتأمين الكتب الجديدة للمكتبة عن طريق الشراء، ومن مهامه أيضا جلب الكتب الموقوفة على المكتبة، حيث يقوم البعض بوقف الكتب على المكتبة ونقلها إلى المكتبة في حياته أو بوصية منه بعد موته. وقسم المستودع يضم الكتب المكررة الزائدة عن حاجة رواد المكتبة، كما تحفظ به كميات الكتب التي توزع على المساجد والمكتبات العامة في أنحاء العالم. وقسم الحاسب الآلي يقوم بإدخال بطاقات الكتب «الفهارس» في الحاسب بعد ما تمّ إنجاز برامج لفهرسة الكتب والمخطوطات، والدوريات، كما يتمّ به تحويل المصورات الورقية والميكروفيلمية عبر الماسح الضوئي إلى الحاسب الآلي، وكذلك إدخال وحفظ التسجيلات الصوتية والمرئية في الحاسب الآلي.

ويقوم قسم التزويد بإعداد قوائم بالكتب التي تحتاجها المكتبة، ويتم التزويد عن طريق الرئاسة العامة لشؤون المسجد الحرام والمسجد النبوي، أو عن طريق التبادل لبعض المصورات لكتب مطبوعة، أو عن طريق إهداء بعض الكتب من الأفراد أو المكتبات العامة أو الجامعات والمراكز العلمية، أو عن طريق الوقف على المكتبة. وتتعاون المكتبة مع المكتبات الأخرى في داخل المملكة مثل مكتبة الملك فهد الوطنية، ومركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض، ومكتبة الملك عبدالعزيز العامة بالمدينة، ومكتبة الحرم المكي، ومكتبات الجامعات في الداخل، ومن أهمها مكتبة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، كما تتعاون مع مكتبات الجامعات الإسلامية في الخارج.

تضم أقسام المكتبة قاعات المطالعة الخاصة بالرجال، وتقع في الركن الشمالي الغربي من سطح المسجد النبوي، والمدخل السلم الكهربائي الرقم 10، وتحتوي على 358 دولابا، يوجد بها 100 ألف كتاب



وهناك أقسام أخرى مثل: البحث والترجمة، ويتمّ به بحث بعض المسائل حسب الحاجة، وترجمة ما يحتاج إلى ترجمة عربية من اللغات الأخرى كالإنجليزية والفرنسية والأوردو وغيرها، والاطلاع على الكتب المهداة أو الموقوفة على المكتبة وإجازتها. وقسم الأمن والسلامة ويقوم على مراقبة القاعات وتنظيم دخول وخروج الكتب إلى الأقسام وبين القاعات. وقسم الإهداء والتبادل ويقوم بتوزيع ما يتوافر من كتب ومطويات على رواد المكتبة وغيرهم، حسب النظام المتبع، وتبادل بعض الأفلام والمصورات سواء ورقية أو على أقراص ضوئية أو وسائط متعددة. وقسم الإعارة ويقوم بتنظيم إعارة بعض الكتب الخاصة بالإعارة حسب النظام والترتيب الموضوع لذلك.

تفتح المكتبة أبوابها يوميا من الساعة السابعة والنصف صباحا إلى ما بعد صلاة العشاء بما في ذلك أيام الخميس والجمعة والعطل الرسمية لعيدي الفطر والأضحى، وتُغلق المكتبة فقط عند الصلوات حتى تخدم المكتبة أكبر عدد من الباحثين والزائرين، وليجد الباحث فرصة أوسع ليستفيد حسب الوقت الذي يتناسب مع ظروفه.

ويزور مكتبة المسجد النبوي الشريف أكثر من سبعين ألف زائر سنويا من خمس وسبعينَ دولة، وترتاد المكتبة أعداد كبيرة من طلبة العلم وزوار المسجد النبوي، من أجل تلقي العلم وأيضا للبحوث الخاصة بالدراسات العليا، ويسمح لجميع زوار المسجد النبوي الشريف بالاستفادة من المكتبة والخدمات المقدمة فيها.

المراجع

(1) محمد بن عبدالله الخطيب التبريزي: مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، تحقيق جمال عيتاني، (بيروت: دار الكتب العلمية، 2001)، الجزء الثاني، ص 417.

(2) صلاح أحمد الطنوبي: «المكتبات في الإسلام»، مجلة الوعي الإسلامي، العدد 271، (رجب 1407هـ/ مارس 1987م)، ص 54-48.

(3) عيسى الحسن: الأندلس في ظل الإسلام تكامل البناء الحضاري، (عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 2010)، ص 96؛ عبد الغني عبد الفتاح زهرة؛ نورة محمد عبد العزيز التويجري: تاريخ الفتح الإسلامي والدول الإسلامية في بلاد الأندلس، (الرياض: مكتبة الرشيد، 2010)، ص 191؛ عبد الرحمن علي الحجي: التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، (الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 2012)، ص 317.

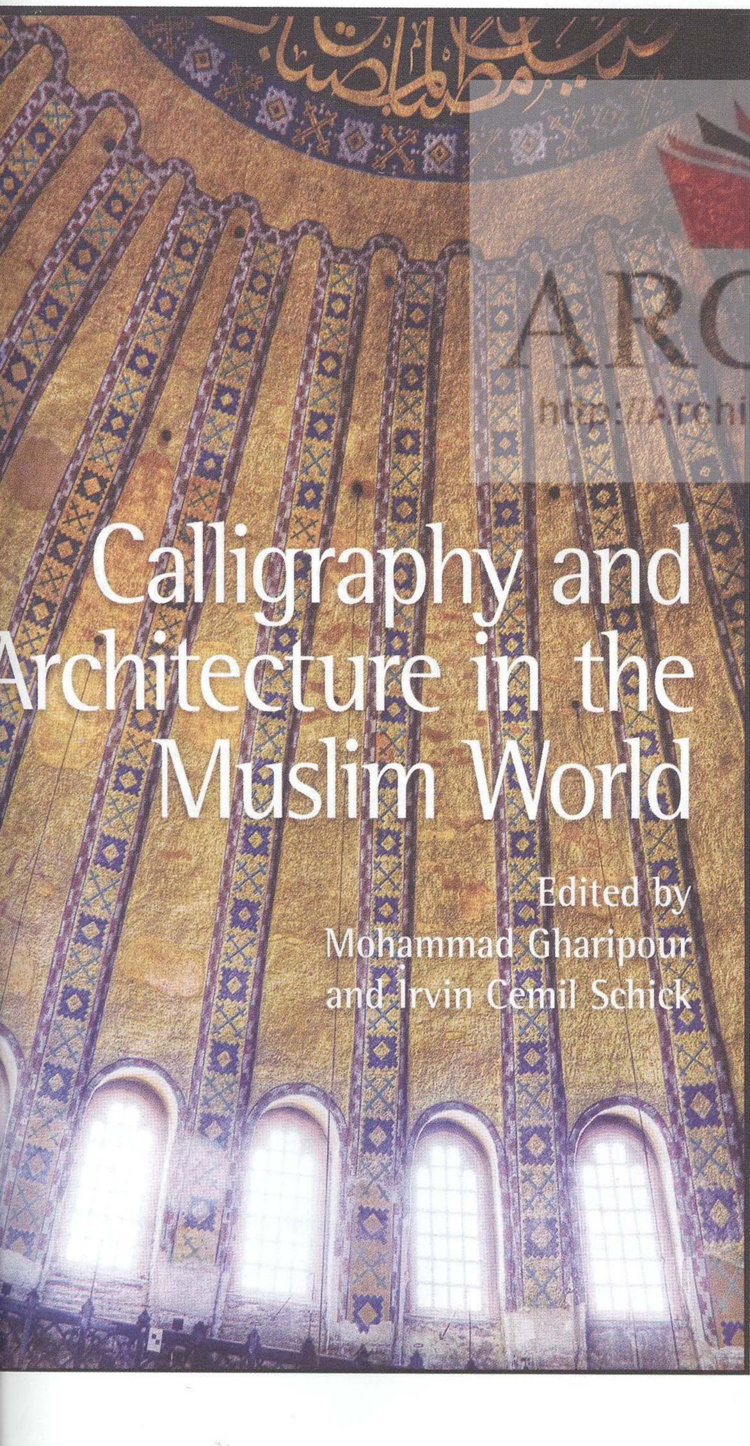
(4) محمد ماهر حمادة: المكتبات في الإسلام نشأتها وتطورها ومصائرها، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1978)، ص 82، 127.

(5) الفيكنت فيليب دي طرازي: خزائن الكتب العربية في الخافقين، (بيروت: منشورات وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة، د. ت.)، ص 146.

دراسة أصدرها مركز النشر بجامعة إدنبرة لإبراز دور النقوش الكتابية في العمارة الإسلامية

فن الخط والعمارة في العالم الإسلامي

ارتبطت الوظيفة الأساسية للكتابات على العمائر في العالم الإسلامي بالجانب الزخرفي والجمالي؛ عن طريق تزيين العمائر بالآيات القرآنية والأدعية والأقوال المأثورة، وبدأ هذا التقليد في القرن الأول الهجري مع تجديد الخليفة عثمان بن عفان للمسجد النبوي سنة ٢٩هـ، وكانت الكتابات تشتمل على بعض السور القصار، ثم صار هذا التقليد ذائعا حتى وقتنا الحاضر، بحيث لا تكاد تخلو منه سائر العمائر، الدينية أو المدنية، ولكن لم تقتصر وظيفة الكتابات على المنحى الزخرفي فقط، بل امتدت إلى وظائف أخرى، منها الوظيفة التذكارية في تحديد الآمر بالبناء، وتاريخ الانتهاء من الإنشاء، وهي ما تعرف بالنصوص التأسيسية، ومن وظائف الكتابات أيضا تحديد وظيفة المنشأة والغرض منها، وتسجيل الأوقاف التي يصرف من ريعها عليها. وقد تنقش على العمائر أيضا الأوامر والمراسيم الصادرة عن السلاطين والأمراء، وأخبار الفتوحات والألقاب الدالة على السلطة والسيادة. أما أنواع الخطوط التي سادت في هذه الكتابات فيأتي في طليعتها الخط الكوفي، الذي يأخذ الطابع الهندسي، ويتميز بإمكانية تطويعه لجميع الأشكال الزخرفية، وتعددت التسميات التي أُطلقت عليه، فأحيانا تأخذ التسمية المكانية، مثل الكوفي البغدادي، والقيرواني، أو التسمية وفق الحقب، كالكوفي الفاطمي، والمملوكي، والبعض الآخر اتجه إلى الجانب الزخرفي، مثل الكوفي المورق، والمُزهر، والكوفي المضفور، واستمرت هذه السيادة للكوفي حتى القرن الخامس الهجري، ثم ساد في القرون التالية الكتابة بالخط الثلث، وهو من أصعب الخطوط وأجملها، فكتبت به الأشرطة في واجهات العمائر والقباب والمآذن وغيرها من العناصر المعمارية، واستمرت هذه السيادة حتى وقتنا الحاضر.



خالد عبدالله يوسف
كاتب وباحث - مصر

تحاول هذه الدراسة الصادرة عن مركز النشر بجامعة إدنبرة - إسكتلندا، إبراز دور النقوش الكتابية في العمارة الإسلامية، والأنواع المختلفة لهذه النقوش، وما ساهمت به في تحديد وتشكيل المساحات في العمائر ومواقعها، كما تناولت الدراسة النقوش على أنها ليست نصوصا صرفة فقط، بل الطرائق المتنوعة لتكوين هذه الخطوط، وألوانها وأبعادها، وموضعها، وكذلك دور الحكام والآمرين بالإنشاء في تشكيل وتطور خطوط العمائر، ومساهمة أعلام الخطاطين في هذه الكتابات.

قام على تحرير الدراسة الباحثان محمد غاريبور، الأستاذ المساعد في مدرسة العمارة والتصميم في جامعة ولاية مورجان، والأستاذ إيرفين جميل شيك، وهو حاصل على الدكتوراه من معهد ماسوشيتس للتكنولوجيا MIT، ويقوم حاليا بالتدريس في جامعة إسطنبول شهير.

نقوش ميدان الشاه بأصفهان

يتجلى أصدق تعبير عن نمط وأسلوب العمارة الصفوية في المجموعة المعمارية التي تحيط بميدان الشاه بأصفهان، وهي أربعة مبان رئيسية، في الشمال السوق الكبير (البازار)، وهو سوق كبير له بنايات متشعبة، ويطل على الميدان مدخل جامع الشاه عباس، وفي الجهة المقابلة بالجانب الشرقي يقع مسجد الشيخ لطف الله، وفي مقابله قصر «عالي قابو» المعروف بقصر الشاه. وهذه المجموعة المعمارية شيدها شاه عباس الأول (1571-1629م) بعد اتخاذه أصفهان عاصمة له. وتتناول الأستاذة شيلا بلير النقوش الكتابية في مسجدي الشيخ لطف الله، وشاه عباس، من حيث مضامينها، وأشكالها وطرائق عملها؛ لتوضيح طبيعة النقوش في العصر الصفوي، وكيفية استخدامها للتعبير والوصول لغايات الحاكم.

فنرى في مسجد لطف الله نقشا تأسيسيا يحيط بالمدخل الرئيسي، ويمتد النقش إلى الأركان الثلاثة لإيوان المدخل، مباشرة أسفل قاعدة المقرنص شبه المقبب، ونُفذ النقش في بلاطة الفسيفساء، حيث تألقت الحروف البيضاء على الأرضية الزرقاء المعتمة، ويتألف النقش من عبارة ممتدة تتضمن أمر الإنشاء من شاه عباس، وتاريخ الإنشاء بالأرقام سنة 1012هـ في نهاية هذا النقش توقيع الخطاط الشهير علي رضا عباسي، واستخدم عباسي الخط الثلث الجليل، ووضع هذا النقش فوق المدخل الرئيسي للمسجد، ليكون في مقدور الداخل والخارج أن يراه، في تعبير عن السيادة والسلطة، ومن النقوش الأخرى بمسجد لطف الله شريط كتابي طويل يحيط بعقود المسجد الداخلية، ويتضمن آيات قرآنية وأحاديث نبوية، وقصائد شعرية للفقيه الشيعي بهاء الدين العاملي، والنقش الأخير بالمسجد عبارة عن توقيع كتب بالخط النستعليق، مُدرج داخل إطارين في لوح الأرابسك بالمحراب، ويتضمن توقيع الخطاط محمد رضا، وعلى غرار مسجد لطف الله يحمل إيوان المدخل في مسجد شاه عباس نقشا تأسيسيا حول أركان الإيوان الثلاثة، والنص هنا أطول قليلا من السابق، وكتب بالخط الثلث فوق بلاطة الفسيفساء البيضاء، وكتب اسم المنشئ كما هو شائع في العديد من العمائر الصفوية بلون مغاير على أرضية زرقاء داكنة.

وتستنتج الباحثة أن النقوش في كلا المسجدين شكلت النطاق الرئيسي للزخارف، مع تخطيط وتحديد العديد من الأشكال المعمارية، ومضمون النقوش لا يمكن إغفال أهميته في تبرير وتدعيم سياسات الحكام، كما مارست النقوش هنا دورا دعائيا، فوجدت خارج وداخل المباني. كما كان لنمط وأسلوب الكتابات دور في تحديد مغزاها،



الإيوان الشرقي والمحراب بجامع السلطان حسن

بالتركيز على أنماط متنوعة من الخطوط، فكتبت الأشرطة الطويلة ذات المحتوى التاريخي بالخط الثُلث، أما المراسيم وتواقيع الصناع فكتبت بالخط النستعليق، أما النقوش ذات المحتوى الديني، من الآيات القرآنية وغيرها، فكتبت بالخط الكوفي المربع ويعرف في إيران بالخط البنائي، وبطريقة جلية لسهولة رؤيتها وقراءتها.

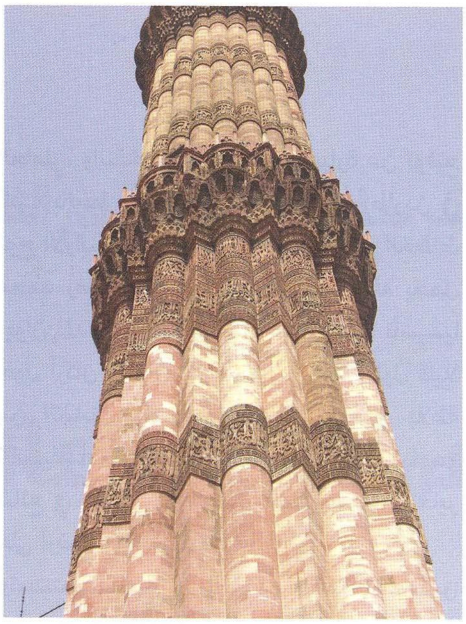
نقوش سقف الكابلا بلاتينا

تعد كنيسة القصر أبرز مآثر النورمانيين المعمارية في باليرمو- صقلية، ويميزها الثراء الكبير في تزيين سقفها بالرسوم والزخارف المتنوعة، وأغلبها اتخذ الأسلوب الإسلامي في تنفيذه، خاصة طرائق الزخرفة الفاطمية، لخضوع صقلية لفترات طويلة للحكم الفاطمي، ومن بين هذه الزخارف يزدان سقف الكنيسة بالعديد من الكتابات العربية، يقوم بدراسة وتحليل هذه الكتابات الأستاذ هاشم الطويل المحاضر في تاريخ الفن الإسلامي، ولم تعط هذه الرسوم المنفذة على السقف إشارة إلى الآمر بتشييد الكنيسة. ويرجح مؤرخو الفن أن يكون الملك روجر الثاني في القرن 5هـ/11م، حيث كان يميل إلى الثقافة العربية، وعُمل سقف الكنيسة من الخشب الصقلي المحلي، ويغطي أجزاء الكنيسة الثلاث، الصحن، والمجازان المتلاصقان، والسقف بأكمله يزدان برسوم رائعة، منها رسوم آدمية وحيوانية، وزخارف هندسية ونباتية، مع كتابات عربية بالخط الكوفي والنسخ، منفذة ببراعة وإتقان. والرسوم تتضمن قصصا من الكتاب المقدس، ومناظر طرب ولهو، وغيرها من الموضوعات، بجانب هذا الثراء في التصوير، يوجد ثراء أكثر في التصاميم الهندسية والنباتية، تحيط برسوم الأشخاص، أما النصوص العربية فتتألف من مقاطع صغيرة، وكلمات تمثل البركة، والعظمة، والجمال والحماية، والسلامة والسعادة. ولا تخاطب الكتابات شخصا محددا، ولا يغلب عليها أيضا الطابع الديني، وكتبت بالخط الكوفي بأساليبه المتنوعة، مثل الكوفي البسيط، والكوفي المضفور، والكوفي المُزهر، وتكررت كلمات معينة أكثر من الأخرى، على سبيل المثال كلمة «اليمن»، تكررت خمسا وثمانين مرة، وكلمة «الكمال» ستين مرة، وكلمات أخرى مثل العز، والسعد،

والسلامة، والنصر، واستخدام هذه الكلمات كان شائعا على التحف الإسلامية باختلاف أنواعها، ونفذت هذه الكتابات عن طريق خطاط بارع. ويستخلص الباحث أن هذا السقف المقرنص لكنيسة الكابلا بلاتينا يعد أحد الأعمال البارعة للفنانين والصناع العرب بصقلية، ويُمثل تجديدا في التقاليد المعمارية التي ترتكز على الأسس العلمية والرياضية، ويعكس كذلك توظيف الرسوم والتصميمات الهندسية والنباتية، والخط العربي؛ في خلق كيان موحد لتكوين بصري. فالسقف أنموذج متفرد للفن الإسلامي الدنيوي الذي كان ذائعا بصقلية خلال القرن التاسع الميلادي، واستمر بعد استيلاء النورمان على الجزيرة. وطبيعة هذه الرسوم الدنيوية والكتابات على هذا السقف، وغياب أسماء وألقاب الآمر بعملها، يرجح أنها قد وجدت قبل أن تتحول الكابلا بلاتينا إلى كنيسة، بل وجودها قبل أن تصبح باليرمو عاصمة للنورمانيين، فقد استمر روجر الثاني بعد السيطرة على المدينة في العمل بنظام الديوان، وربما قام بتحويل مبنى الديوان السابق إلى كنيسة ملكية، مع الإبقاء على هذا السقف البديع لتغطية الفراغ الجديد في مبنى الكنيسة.

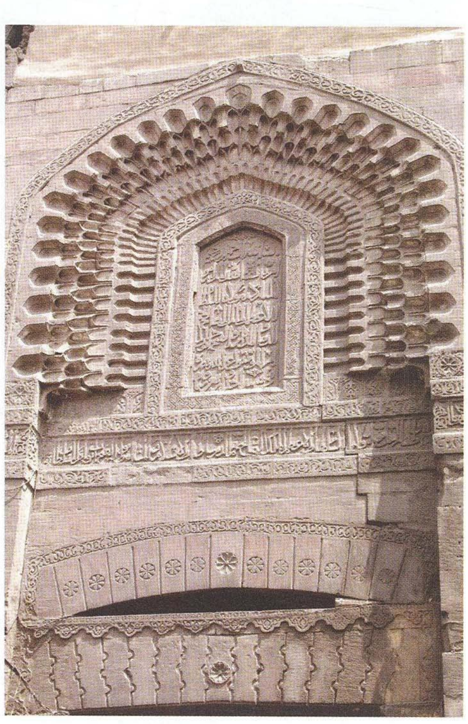
ضريح شجر الدر بالقاهرة

لم تخل فترة حكم شجر الدر كأول سلطانة لمصر في الفترة المملوكية، والتي لم تتعد ثلاثة شهور؛ من المظاهر التي تؤكد وتعضد سلطتها، من ضرب السكة، إلى الأمر بتشييد العمائر، التي تحمل اسمها وألقابها، والدعاء لها في خطبة الجمعة. وتقوم الأستاذة كارولين أوليفيا وولف بدراسة هذه المظاهر، فمن مسكوكات شجر الدر النادرة التي وصلت إلينا دينار من الذهب، من مقتنيات المتحف البريطاني، ودرهم مستدير الشكل من الفضة، تقتنيه الجمعية الأمريكية للمسكوكات، وهذه المسكوكات عملت طبقا للتقاليد الأيوبية، حيث يمتد هامش يحدد وجهي الدينار الذهبي، نقش عليه تاريخ العمل سنة 1250م، وعلى ظهر المسكوكة ألقاب شجر الدر ونصه «المستعصمية الصالحية ملكة المسلمين والدة الملك المنصور خليل أمير المؤمنين». ولقب المستعصمية نسبة إلى الخليفة العباسي المستعصم بالله. المظهر الثاني وهو الدعاء لها على المنابر بعد الدعاء للخليفة بصيغة «واحفظ اللهم الجهة الصالحية ملكة المسلمين، عصمة الدنيا والدين أم خليل المستعصمية صاحبة السلطان الملك الصالح». وبصيغة أخرى «اللهم وأدم سلطان الستر الرفيع والحجاب المنيع ملكة المسلمين والدة الملك خليل». ولم تختلف مضامين هذه الكتابات كثيرا على عمائرها، وهي بناء ضريح لزوجها الملك الصالح نجم الدين أيوب سنة 1249م، شُيد ملحقا بمدرسته الصالحية،



مئذنة قطب منار في دلهي

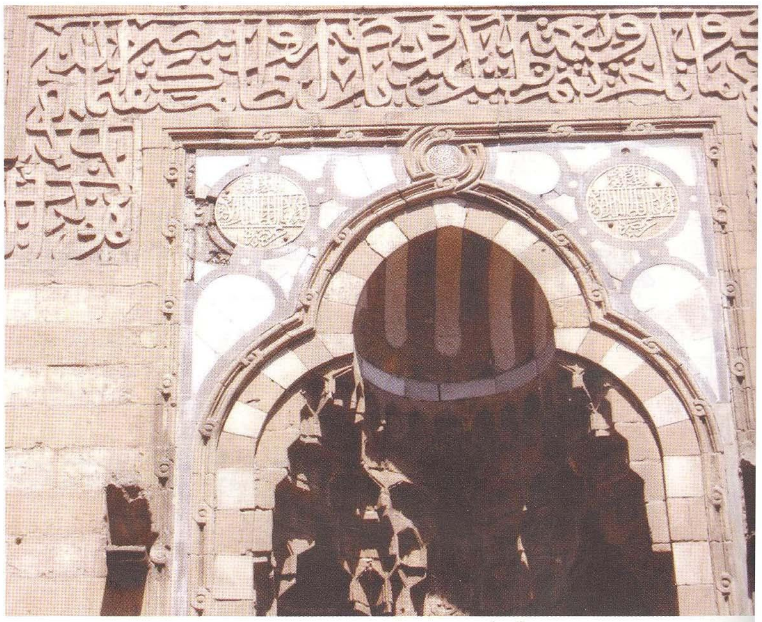
وشيدت أيضا ضريح لها بالقرافة الصغرى بالقرب من السيدة نفيسة، وعلى قبة ضريحها نقش كتابي نصه «بسم الله الرحمن الرحيم. عز الستر الرفيع والحجاب المنيع، عصمة الدنيا والدين، والدة الملك خليل بن مولانا السلطان الملك الصالح نجم الدين أبي المظفر أيوب... التي خطبت الأقلام بمناقبها على منابر الطروس، وشهدت لها المفاخر بالمجد الثابت في أعلى العز بين الورى». ويزدان محراب هذا الضريح بشريط عريض من الفسيفساء، يشبه نظيره في محراب ضريح الصالح، ومداخل الضريح الثلاثة والمحراب متوجة بعقود مقوسة من الجص، ويحيط بالقبر نقشان كتابيان متوازيان، يقعان أسفل منطقة انتقال القبة، والشريط السفلي يحمل نقشا بالخط الكوفي، يتضمن آيات قرآنية، وموضعه بأعلى مدخل القبر، ويمتد إلى طاقية المحراب، والشريط العلوي موضعه أعلى الألواح الجصية بالمداخل الثلاثة، ويحمل كتابات بالخط النسخ.



مدرسة الصالح نجم الدين أيوب

قطب منار في دلهي

يرتكز بحث الأستاذة جوانا بلاياك المتخصصة في فنون شبه القارة الهندية، على النقوش الكتابية في المجموعة المعمارية «قطب منار» في دلهي، وتقوم بتحليل هذه النقوش، والسياق التاريخي لتطور ألقاب السلاطين في هذه الكتابات، ودلالاتها على السلطة والسيادة. وتعد هذه المجموعة المعمارية أول نموذج معماري يعبر عن السيادة الإسلامية في الهند، بعد الفتح الحقيقي على يد السلطان محمد بن سام شهاب الدين الغوري، ومملوكه قطب الدين أيبك، وقد قاموا بفتح دلهي سنة 589هـ/1193، وأصبحت في عهدهم من الحواضر الثقافية والسياسية الرئيسية في الهند الإسلامية، ومن بين العمائر التي شُيدت للتعبير عن السلطة الجديدة المسجد المعروف الآن بقوة الإسلام، ومئذنته الشهيرة في الركن الجنوبي الشرقي التي تعرف باسم «قطب منار»، وعرفت بهذا الاسم نسبة إلى القائد قطب الدين أيبك، وهي من أروع المآذن في العالم الإسلامي، وقد أدرجتها منظمة اليونسكو على مواقع التراث العالمي، وتم بناء وتجديد هذه المئذنة خلال ثلاث مراحل أساسية، أولها زمن السلطان شهاب الدين الغوري ومملوكه قطب الدين، وشُيد فيها الطابق الأول، والمرحلة الثانية عن طريق شمس الدين ألتمش، والذي أسس بالهند سلطنة مستقلة، فأضاف إلى المئذنة ثلاثة طوابق أخرى، والمرحلة الثالثة خلال فترة السلاطين الخلجيين، وهي الإضافات التي جاءت بعد تجديدها من فيروز شاه الخلجي. والمئذنة تزدان بعشرة نقوش كتابية، تحيط بالطوابق الأربعة، وأغلبها مُثبت فوق مدخل كل طابق، ستة من هذه النقوش ترجع للفترة الغورية، وتتضمن آيات قرآنية، وصيغا تدل على السيادة والسلطة، للسلطان معز الدنيا والدين أبو المظفر محمد بن سام، ومن بين ألقابه في هذه النقوش «ملك العرب والفرس، ومأوى الإسلام والمسلمين، وسلطان الصحراء والمحيط، والإسكندر الثاني». النقوش الأخرى تحمل اسم السلطان ألتْمش، منها نقش أعلى البوابة المؤدية إلى الطابق الثاني للمئذنة، ويشمل ألقابا مثل شمس الحق والدين ألتْمش القطب السلطان، نصير الخليفة. نقش آخر يحيط بالطابق الرابع وهو نص تأسيسي محفور في الرخام، ومضمونه يشمل أيضا بعض الألقاب مثل ملك ملوك الترك والعرب والفرس، وريث مملكة سليمان، ونقش آخر يحيط بمدخل الطابق الخامس، وهو من عمل فيروز شاه أواخر القرن 8هـ/14م، بعد تجديده للمئذنة، والنقش صيغته تشمل هذا التجديد، وكتب باللغة الفارسية. كما قام علاء الدين الخلجي سنة 710هـ/1310م بتوسعة معمارية للمسجد، وبناء مدخل تذكاري ضخم في الجهة الجنوبية الغربية، وتحمل البوابة نقوشا



مدرسة السلطان الغوري



مدخل الجامع الأقمر

تأسيسية، ولكنها تخلو من صيغ السيادة السابقة، وحُفرت هذه النقوش في أفاريز الرخام، وفي العقود الداخلية التي تحيط بالمداخل الثلاث للبوابة، كما تحمل العديد من العناصر المعمارية نقوشا كتابية من الآيات القرآنية، وتستنتج الباحثة أن قطب منار قد استخدم من السلاطين الذين تعاقبوا على دلهي، كمرآة مجازية وصورة مصغرة للسلطة، وحملت النقوش هذه الرمزية للسلطة والسيادة.

الكتابات المعمارية لمصطفى راقم

لا يمكن إغفال دور العديد من أعلام فن الخط في كتابات العمائر، فيتناول سليمان بيرك الأستاذ المساعد في جامعة يالوفا - إسطنبول، مساهمة الخطاط العثماني الشهير مصطفى راقم في الكتابات على العمائر العثمانية، وهو لا يخفى دوره في التجديد بالمدرسة العثمانية للخط، وقد برع على وجه الخصوص في الخط الجلي الثلث، والطغراء السلطانية، وقدرته على إيجاد توازن للحروف، وبالإضافة إلى أعماله من القطع واللوحات الخطية، فإن له عدة كتابات على العمائر، كتبها بالثلث الجلي، منها على الأبواب والجدران الداخلية لضريح الأميرة (نقش ديل سلطان)، في حي الفاتح بإسطنبول، وهو الضريح الذي شيده السلطان محمود الثاني لوالدته، وقد وصل راقم إلى أوج إبداعه في هذه الكتابات، وصارت على الدوام قبلة الخطاطين. أما الكتابات على جامع نُصرتيه، الذي شُيد أثناء فترة حكم السلطان سليم الثالث، فهي عبارة عن شريط كتابي بخط الثلث الجلي يمتد على الجدران الداخلية للجامع، يتضمن أسماء الله الحسنى، والرسول عليه السلام، والخلفاء الراشدين، والحسن والحسين، وينسب إلى راقم أيضا الأحاديث والمقاطع الشعرية المكتوبة على أبواب المسجد. ولراقم عدة كتابات على الحجر، بالخط الجلي تعليق، منها على قاعة مكتب الخزانة وباب السلام بقصر طوب قابي سراي.

ومن الكتابات على شواهد القبور، الكتابة على قبر أخيه وأستاذه في فن الخط إسماعيل الزهدي، وكانت تلك هي البداية لظهور أسلوبه الخاص في الخط، وكتبت النقوش بالخط الجلي الثلث، وأسفل الكتابات نرى توقيعه في شكل بيضاوي نصه «كتبه راقم المعروف بأخ المرحوم»، ولراقم أيضا كتابات على ضريحه، المجاور للمدرسة التي تحمل اسمه في إسطنبول، وهي من كتابات راقم قبل وفاته سنة 1826م، وعكست هذه الكتابات خصائص أسلوب راقم، ومرحلة وصوله إلى النضج والكمال في شكل الحروف والتكوين في فن الخط.

عمائر القاهرة

تتميز عمائر القاهرة بثراء كبير في نقوشها الكتابية، والتي ترجع لحقب مختلفة، يلقي الضوء على هذه النقوش برنارد أوكين أستاذ العمارة والفن الإسلامي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ومن أقدم النقوش الباقية على عمائر القاهرة الكتابات على مقياس النيل، ومنها تاريخ الإنشاء في شهر رجب 247هـ ووظيفة المبنى، ونصها «أمر عبدالله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين ببناء هذا المقياس الهاشمي لتعرف به زيادة النيل ونقصانه». وبالحائطين الغربي والقبلة البسملة ثم كلمات مثل مقياس يمن وسعادة ونعمة وسلامة أمر ببنائه عبدالله بن جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه وأدام عزه وتأييده على يد أحمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين»، بجانب العديد من الآيات القرآنية، ومع قدوم الفاطميين مصر طرأ تغير على كتابات العمائر، سواء في المحتوى أو الشكل، ولعل أروعها على المدخل الرئيسي لمسجد الحاكم بأمر الله، وعلى مآذن المسجد، وهي بداية ظهور الكتابات على المآذن في عمائر القاهرة، وتشمل اسم المنشئ وألقابه، وهي عبارة عن إفريز كبير على المئذنتين الشمالية والغربية، كتبت بالخط الكوفي المُزهر، النموذج الثاني الرائع من النقوش الفاطمية هي نقوش المسجد الأقمر، وموضعها في منتصف المدخل الرئيسي للمسجد، وكتبت هذه النصوص في دوائر، في الوسط كتابة نصها «محمد وعلي» يحيط به شريط كتابي يتضمن الآية القرآنية «بسم الله الرحمن الرحيم إنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا» [الأحزاب:33]. وهناك أيضا العديد من النقوش التأسيسية الفاطمية على أبواب القاهرة، منها على باب النصر أسفل الإفريز الذي يعلو واجهة البرجين، نقش تأسيسي يشتمل على بدء الإنشاء سنة 480هـ كما يعلو فتحة الباب نقش يتألف من ثلاثة أسطر محفورة في الحجر، نصها «بسم الله الرحمن الرحيم. الله وحده لا شريك له. محمد رسول الله، علي ولي الله، صلى الله عليهما وعلى الأئمة من ذريتهما أجمعين». أما النقوش على باب الفتوح فنصها بعد البسملة وآية الكرسي «بعز الله العزيز الجبار يحفظ الإسلام وتنشأ المعاقل والأسوار. رأى إنشاء هذا باب الإقبال والسور المحيط بالمعزية القاهرة المحروسة حماها الله فتى مولانا وسيدنا معد أبي تميم الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين.. السيد الأجل أمير الجيوش سيف الإسلام.. أبو النجم بدر المستنصري. في محرم سنة ثمانين وأربعمائة للهجرة». ثم شاع في عمائر العصر الأيوبي استخدام الخط الكوفي والثلث معا، ونراه في ضريح الإمام الشافعي، ولكن في الفترة المملوكية ساد الخط الثلث، ونراه بصورة رائعة في الواجهة الرئيسية لمجموعة السلطان قلاوون، والشريط الكتابي الذي يحيط بالإيوان الشرقي في مدرسة السلطان حسن. ويلاحظ أن معظم النقوش الكتابية في عمائر القاهرة تتضمن الآيات القرآنية، سواء في العمائر الدينية أو المدنية. ومن النصوص الأخرى التي شاعت بردة الإمام البوصيري، خاصة في عمائر العصر العثماني.

أخير

نهرُ طاغور والدكتوراه

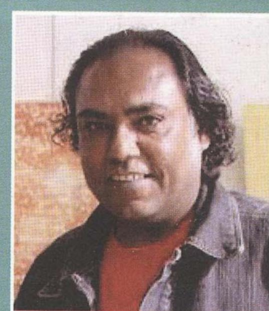
عام يتبعه عام وأنت منهمك لتدوين لحظات الحلم بعيدا عن أخبار طواحين الموت التي تدور في البلد، لا تريد شيئا يعكر صفاءك الذهني عن المشروع، حلم سنوات النفي التي تمتد لأكثر من 19 عاما، كأي متصوف لا يغادر محرابه، لا يريد شيئا أن يلهيه عن ذوبانه في المطلق، عشق صوفي بين الباحث والبحث، طلاق لكل ملذات الحياة من أجل إتمام المشروع والإتيان بشيء جديد، على الأقل على المستوى الشخصي.

ست سنوات وأنا مشغول في البحث العلمي من خلال الدراسات العليا، ست سنوات وأنا لا أستسيغ الحديث عن شيء، سوى السيميولوجيا في العرض المسرحي، الممثل، بكل تمظهراته الركحية وحضوره الأخاذ على الخشبة.

قلق يومي في اللهاث وراء المصادر والمراجع وسفر للشام للقاء النجم السوري فايز قزق، بطل مسرحية ريتشارد الثالث للمخرج الكويتي سليمان البسام، وتحديد موعد بعد عام تقريبا مع النجم الهولندي الممثل Giis Scholten Van Ascht بطل ريتشارد المخرج الهولندي Mat-thijs Rumke، وبعدها سفر إلى العراق لأضرب موعدًا مع أبطال مسرحية «في أعالي الحب» لفلاح شاكر، ومثله في هولندا، ومن ثم تذهب إلى ألمانيا وبالتحديد إلى مدينة كولونيا، لتتعرف على حكاية علامة الأقفال التي يرمي أصحابها (العشاق) مفاتيحها في نهر الراين، دلالة عاطفية مذهلة، رباط أبدي بواسطة القفل الذي لا مفتاح له. اشتغال يومي لا يعطيك المساحة للتفكير بشيء آخر، نهر طويل يجري لا أحد يستطيع إيقافه، هو ذاته النهر الذي اخترته في حياتك من خلال الحصول على أعلى شهادة. وينتهي الحلم/ المشروع، وينتهي قلقك وانشغالك اليومي لسنوات.

لذة البحث ولهفة النجاح تربك يومياتك، نهرٌ تملك مجاديفه ولا تريد له أن يصل إلى المصب، ألا تبكيه كما بكاه طاغور: «وا حزني وا أسفي عليك أيها النهر العظيم عندما بلغت المصب».

بلوغ المصب معناه الاندماج مع المياه الأخرى، ولكن حتما سيصل حلمك إلى مصبه، ويتشتت الحلم ويتداخل مع أحلام الآخرين، او بالأحرى الانخراط باليومي وتداعياته. ولكن ماذا بعد وصول النهر إلى المصب؟ فراغ كبير يهدد أيامك، ويربك ساعات ولذة النوم بعد تعب القراءة والبحث، خواء، لا تعرف الخطوة التالية، ذهبت المراجع والمصادر عندما بلغ النهر المصب، وتعود لتتابع الأخبار، فتجد أن داعش سيطرت على ثلث البلد... فأقرر ألا أتابع الأخبار، وألا أبكي النهر كما طاغور، بل أبحث عن مجرى جديد لنهر آخر مياهه عذبة، لا تشبه مياه الأنهار - وسأعلن عن مصبٍّ خاص أجمع فيه سنوات القلق والنفي، وأحفر مسارات جديدة لتلك المياه. لا بد من ذلك .. أليس كذلك؟



د. أحمد شرجي

فنان وباحث عراقي مقيم في هولندا

- باحث ، ممثل ومخرج مسرحي وتلفزيوني.
- حاصل على دكتوراه في اشتغال العلامة في العرض المسرحي.
- مهتم بآلية عمل جسد الممثل .
- شارك في العديد من الأعمال الفنية العربية والأوربية.
- له عدة إصدارات نقدية وفنية.

رسم وقصيدة

قصيدة: عبدالله الفيلكاوي *

لوحة: سوزان بشناق **

وردة العيد

أدرْ كأسَ المُدام لنا دِهاقا
ودِفْ عذبَ الرُضابِ تَطِبْ مذاقا
مُتوّجَةَ الكؤوسِ بوَسْمِ ثغرٍ
كحُمْرِ شقائقِ النُعمانِ راقا
أناكِسَةٌ ليأسٍ أمْ رُكوعٌ
لِلَوْعَةِ عاشِقَيْنِ شَكَو فراقا
أمْ الإطراقُ منكِ دليلُ وَجْدٍ
فَحققنا مِن المعنى الطباقا
فرأسي مِثلُ رأسِكِ في انحناءٍ
همى دمعي عليه فما أطاقا
وجسمي مِثْلُ جِسمكِ في نُحولٍ
تجَرّعَ شوقَ مَنْ يَهوى احتراقا
يُذكّرُني احمرار الوردِ فاها
"أيدري "الوردُ "أيّ دم أراقا"
ندعمْ يَدْرِي وَنَكّسَهُ اشْتِياقٌ
لَهَا لمّا رَأى منّا شِقاقَا
وَكانَ مُؤَمّلًا لِعنَاقِ خصْرٍ
يُزفُّ بِعيدِ مَوْلِدهَا نِطاقَا
وَلَمْ يَعْرفْ غَدَاةَ شَكَا وَشَاقَا
بِأنّ القَلْبَ فَوْقَ شَجَاهُ تَاقَا
بِنَفْسِي مَنْ أتوقُ لَهُ وَدَمْعِي
مَتَى مَا عَنّ بِالذّكْرَى هَرَاقَا
بِرُوحِي لَوْ بَذَلْتُ إلَيْهِ رُوحِي
لَمَا وَفّتْهُ قَدْرًا أو صَدَاقَا
يُعَسْكِرُ حَوْلَها الرُقَباءُ حِرْصًا
فما نَظري لها إلا استراقا
مَلاكٌ لَوْ تَصَوّرَهُ قَصِيدٌ
لأعْجَزَ كُلّ تَصْوِيرٍ وَفَاقَا
وَنَفْسٌ لَوْ تَعَشّقَهَا فُؤادٌ
سَبَتْهُ ثُمّ شَدّدَتِ الوَثَاقَا
تَآلَفَ فِيكِ ضِدٌّ إثْرَ ضِدٍّ
مُجَسّدَةً بِفَلْسَفَةٍ سِيَاقَا
ضَمَمْتُ قَوَامَهَا قَالَتْ بِغُنْجٍ:
لَقَدْ آلَمْتَنِي يَكْفِي عِنَاقَا
تَدَلّلُ والدّلالُ بِهَا أَصِيلٌ
وَمَا عَرَفَتْ لَهُ قَطُّ اخْتِلَاقَا
فَلَوْ هَمَسَتْ إلى صَخْرٍ هَوَاهَا
وَلَوْ مَسَحَتْ عَلَى مَيْتٍ أَفَاقَا
وَلَوْ عَرَفَ الزّوَاجَ بِهَا فَقِيهٌ
لأنْكَرَ مِنْ شَرِيعَتِنَا الطّلَاقَا
تَنَفّسَ مِنْ هَوَاكِ الصُّبْحُ لَمّا
أَفَقْتِ فَأَشْرَقَ الكَوْنُ ائْتِلَاقَا
تَعَالِي رَاقِصِي قَلَمِي وَطِرْسِي
لأكْتُبَ مَا بِهِ الإلْهَامُ ضَاقَا
نُبَلّغْ شَانِئِيكِ بنَاتَ شِعْرِي
شَوَارِدَ طَبّقَتْ سَبْعًا طِبَاقًا
رَضِيعُ هَوَاكِ صِرْتُ أَبَاكِ إنّي
إذَا مَا شِئْتِ كُنْتُ لَكِ الرِّفَاقَا
أرى زَمَنِي يَخُبُّ على بَعيرٍ
وإنْ حلَّ الوصالُ رقى البراقا
أَبَتْ نَفْسِي لَهَا إلّا وِصَالًا
وَلَوْ شَاءَ الزّمَانُ لَنَا افْتِرَاقَا

